
C 3 9015 00343 632 9
University of Michigan – BUHR



Die Rheinlande

Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung

Herausgeber: Wilhelm Schäfer

Einunddreißigster Band

Januar – Dezember 1921

Verlag von A. Bagel Aktiengesellschaft, Düsseldorf



Verzeichnis des Inhalts.

Kunstbeilagen:

Erzählungen und andere Prosa:

Dichtungen:

Abhandlungen:



Notizen (Bücher u. a. betreffend):



Die Rheinlande



Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern a. Rhein.
Herausgegeben von Wilhelm Schäfer

21. Jahrgang · 1. Heft

DRUCK UND VERLAG VON A. BAGEL DÜSSELDORF



Inhalt.

Kunstbeilagen und Vollbilder: Seite

Abhandlungen:

Dichtungen:

Notizen:

Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein

Karl Ernst Osthaus †.

Nach langem Leiden starb im Alter von 47 Jahren Karl Ernst Osthaus, Mitgründer des Verbandes und seit Anfang Mitglied unseres Vorstandes. Unter den Kunstfreunden Deutschlands war er mit gutem Recht der bekannteste; in beispielloser Hingabe hat er sein Leben in den Dienst der Kunstpflege gestellt. Sein Folkwang-Museum in Hagen, das er aus eigenen Mitteln schuf und vorbildlich leitete, hat in Deutschland nicht seinesgleichen. Obwohl es herrliche Stücke alter Kunst enthält, ist es in erster Linie der modernen Kunst gewidmet, wie Osthaus sie verstand. Ihm war alle Kunst lebendig und nie vergaß er, daß auch das älteste Stück einmal brennende Gegenwart war und in seinem innersten Leben Gegenwart bleibt. So wurde er der konsequente Pfleger der jungen Kunst in einem weiteren und tieferen Sinn als sonst ein Liebhaber und Sammler. Seine ganze Natur war auf Anregung gestellt und weit über sein Museum hinaus ging seine Wirkung; wo künstlerische Gesinnung im Spiele stand, war er als Förderer dabei, meist als der unermüdliche Antreiber. Er mahnte an die großen Mäzene der Kunst und zeigte in unserer Gegenwart ihr wirkliches Bild auf; dadurch gehört seine Persönlichkeit der Kunstgeschichte an.

In unserem Vorstand war er von Anfang an eine treibende Kraft; daß der Verband für das Hagener Krematorium die schöne Figur der Trauernden von Karl Albiker stiftete, war seine eigenste Leistung; so wird das schöne Werk für immer als Denkmal edelster Kunstpflege an Karl Ernst Osthaus, den wahrhaften Mäzen unserer Zeit, erinnern.

Wilhelm Schäfer.



Mitteilungen des Verbandes.

Laut § 6 der Satzungen war der Mitgliedbeitrag für 1921 in Höhe von 50 Mark am 31. März fällig. Wegen der erheblichen Steigerung der Unkosten für Porto, Adressenschreiben und Drucksachen wird eine besondere Anmahnung an jedes einzelne Mitglied nicht mehr erfolgen. Die Beträge, welche bis zum 15. Mai cr. nicht eingegangen sind, werden unter Berechnung der Gebühren per Post eingezogen.

Um baldige Überweisung auf das Postscheckkonto des Verbandes Köln Nr. 53 430 wird höflichst gebeten.

Es wird darauf hingewiesen, daß noch eine Anzahl früherer Nummern der „Rheinlande" abgegeben werden können. Der Preis ist für Mitglieder auf 4 Mark festgesetzt. Der Wert der Hefte mit den vielen Kunstbeilagen und dem reichhaltigen literarischen Teil ist wesentlich höher, zumal die farbigen Reproduktionen heute zum Teil nicht mehr hergestellt werden können.

Die Geschäftsstelle.
Köln, Deichmannhaus III.

Berichte aus dem Verbandsgebiete:

Düsseldorf.

Ausstellung von Werken alter Meister aus Düsseldorfer Privatbesitz, in Verbindung mit dem Immermann-Bund und dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen veranstaltet von den Städtischen Kunstsammlungen. — Am 31. Dezember 1920 wurde diese Ausstellung in den schönen Räumen des Kunstvereins eröffnet, zweifelsohne seit langer Zeit das bedeutendste künstlerische Ereignis Düsseldorfs, wo man mit alter Kunst sicher alles andere als verwöhnt wird. Aber die Ausstellung verdient auch über den engeren Bezirk Düsseldorfs hinaus Beachtung. Denn was hier gezeigt wird, ist zum guten Teil fast garnicht bekannt, womit nun allerdings nicht gesagt sein soll, daß die großen Namen nur so reihenweise aufmarschieren. Rubens mit einer kleinen Skizze und Tintoretto mit einem freilich glänzenden Porträt — damit ist die Anzahl der „großen Kanonen" schon erschöpft. Zur Entschädigung dafür findet man aber eine Reihe Dinge, die — wenn auch nicht gerade Meisterwerke — doch ein sehr hohes kunsthistorisches Interesse beanspruchen können. Von den deutschen und niederländischen Primitiven sind zu nennen: Ein hervorragendes frühes Mädchenporträt des älteren Bruyn, zwei interessante Einzelgestalten von Anton von Worms, die diesen ungleichmäßigen Meister von der besten Seite zeigen, und vor allem eine große „Geburt Christi" von Jan Joest van Kalkar, kompositionell etwas starr, dafür aber in der Lichtführung sehr fein abgewogen. Kunsthistorisch interessiert in dieser Abteilung am meisten wohl ein anonymes niederländisches Bild „Die hl. Sippe mit zwei Bischöfen", vielleicht eine Brügger Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, die — wenn auch entfernt — mit Gerard David in Verbindung steht. Dann seien noch zwei große Altarflügel mit weiblichen Heiligen und ein „Pfingsten" erwähnt, beides westfälische Arbeiten. Von den italienischen Schulen ist am stärksten Venedig vertreten durch den jüngeren Palma, von dessen Hand die Ausstellung zwei große Werke: „Kallisto" und eine — einstweilen nur angedeutete — Allegorie aufweist, beides übrigens recht verschiedenartige Leistungen, so daß man fast an der Identität des Urhebers zweifeln möchte. Neben dem oben erwähnten Tintoretto vertritt dann das venezianische Porträt des Cinquecento noch Giovanni da Kalkar mit einem großartig und vornehm aufgefaßten Kniestück eines Patriziers. Das italienische Trecento und Quattrocento erscheint mit weniger markanten Leistungen, dafür aber erhält man wieder ein reicheres Bild der italienischen Malerei des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts: Magnasco, Luca Giordano und Todeschini, alle mit außerordentlich charakteristischen Werken vertreten. Hier ist nun wohl auch der Platz, um auf den interessantesten Punkt der Ausstellung etwas einzugehen: Abraham Breughel. Von diesem nahezu unbekannten Meister wird ein Bild gezeigt: ein großes Stilleben. Der Künstler gehört sowohl der flämischen wie der neapolitanischen Schule an, und auf der ausgestellten Arbeit läßt sich dieser Dualismus gut nachweisen. Da Abraham Breughel an sich schon ein durchaus beachtenswerter Meister ist und durch seine Zwitterstellung ein hohes kunstgeschichtliches Interesse beansprucht, erscheint es vielleicht im Anschluß an diese Ausstellung geboten, seinen Werken etwas näher nachzugehen.

Die flämische Schule des 17. Jahrhunderts ist — außer durch den obengenannten Rubens — hauptsächlich durch Stilleben-Meister vertreten. Zu nennen wären hauptsächlich Jan Fyt und Alexander Coosemans. Das Stilleben bildet dann auch den Kern der holländischen Abteilung, die gemäß der Düsseldorfer Tradition den zahlenmäßig stärksten Teil der Ausstellung darstellt. Neben den unvermeidlichen Stücken eines Pieter Claesz und Willem Claesz Heda ist hier an erster Stelle ein wundervoller „Frühstückstisch" des Abraham van Beijern zu nennen, malerisch eine der stärksten Arbeiten der ganzen Ausstellung. Ferner wären noch Kalff, Ferguson, Jan van Huysum u. a. zu erwähnen. Ein großes Vanitas-Stilleben, neben dem Abraham van Beijern als malerische Glanzleistung mit an erster Stelle zu nennen, schreibt der Katalog nach Bodes Vorgang Frans Hals dem Jüngeren zu. Ob mit Recht, erscheint zweifelhaft. Das Bild dürfte überhaupt nicht holländischen, sondern spanischen Ursprungs sein. Landschaft, Porträt und Genre der niederländischen Abteilung weisen auch wohl einzelne tüchtige Leistungen auf, doch erhebt sich das Meiste nicht über das, was man in den Museen von diesen Richtungen der holländischen Schule sieht. Besonders genannt sei nur noch ein kleiner, aber eminent gemalter Kopf von Pieter Codde und eine allerdings hervorragende biblische Szene von Poelemburgh. Den Abschluß bilden einige deutsche und französische Arbeiten des 18. Jahrhunderts, von denen zwei kleine Bilder des Januarius Zick und ein anonymes französisches Damenporträt hervorgehoben werden sollen. Das große Bildnis der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar, ein Werk von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, erscheint etwas grell und kalt in der koloristischen Haltung und läßt auch in der Charakteristik zu wünschen übrig.

Aus der kleinen Anzahl von Handzeichnungen, die der Ausstellung beigegeben sind, seien eine Kreuzigung Christi, im Stile der Donauschule, eine — wahrscheinlich — flämische Skizze zu einer „Auferweckung des Lazarus" und des Namens wegen zwei Landschaftszeichnungen Goethes genannt.

Zum Schluß mag dann noch als besonders freudiges Nebenergebnis der Ausstellung gebucht werden, daß die Leitung der städtischen Kunstsammlungen Düsseldorfs durch diese Veranstaltung, deren Zustandekommen mit in erster Linie dem unermüdlichen Eifer des Kustos Dr. Walter Cohen zu danken ist, das schwierige Werk fertigbrachte, es allen ihren zahlreichen Gegnern endlich einmal rechtzumachen! Nebenbei bemerkt, keine allzu leichte Aufgabe.

H. W. Hupp.

Frankfurt a. M.

Von größeren Kunstausstellungen in Frankfurt a. M. während des letzten Vierteljahres ist vor allem die vom Kunstverein veranstaltete Steinhausen-Ausstellung zu nennen, eine Ehrung zum 75. Geburtstag des Meisters. Sie umfaßte Werke vom Jahre 1872 an bis in die Nachkriegszeit hinein und gewährte so einen völligen Überblick über die Schöpfungen des Künstlers. Man trat mit Andacht vor diese Gemälde, in denen sich, abseits von dem Tageslärm expressionistischer Propagandakunst, Frömmigkeit und Innigkeit des deutschen Wesens zu unvergänglichen Gebilden verkörpern. Besonders die Landschaften Steinhausens sind nach wie vor eine Quelle reinsten Genusses. Aus Bildern wie „Sommertag im Taunus" (1895) oder etwa „Heimgarten am Walchensee" (1893) redet unmittelbar die Seele zu uns, Traum wird in ihnen zur Farbe, zarteste Stimmung nimmt in ihnen bleibende Gestalt an. Wer vermöchte sich des Zaubers jener mit flüchtigem Pinsel hingehauchten Farbenstudien zu erwehren, die Steinhausen in seinen „Tagebuchblättern" vereinigt hat? Das lautere Naturgefühl, das sich in ihnen verkündet, verleiht auch seinen religiösen Gemälden eine Ursprünglichkeit, die trotz unleugbarer Schwächen gerade dieser Bilder stets wieder ihre Wirkung tut. Steinhausens Kunst ist zeitlos wie die Hans Thomas, und das Schönste an ihr ist sicherlich, daß sie dem Kenner wie dem Laien, dem Volk wie den Gebildeten etwas Dauerndes zu geben vermag.



In Zinglers Kunstkabinett war eine Ausstellung „Kunst der Irren" zu sehen. Der Vorstand der aus dem Besitz der Heidelberger psychiatrischen Universitäts-Klinik stammenden Sammlung, Herr Dr. Hans Prinzhorn, hielt einen Eröffnungsvortrag, in dem er Mitteilungen über die Schöpfer der Werke machte und lehrreiche Parallelen zur zeitgenössischen Kunst zog. Es handelt sich fast durchweg um unheilbare Kranke, die an dementia praecox leiden und in früheren gesunden Tagen sich höchstens beiläufig künstlerisch betätigt haben. Das geradezu Erschütternde ist nun, daß vielen der ausgestellten Gegenstände ein großer Kunstwert innewohnt und daß sie eine starke Verwandtschaft mit Werken extrem-expressionistischer Richtung zeigen. Diese Ähnlichkeit berechtigt — wie der Vortragende ausdrücklich bemerkte — natürlich nicht dazu, auch die heutige Kunst als Erzeugnis des Irrsinns aufzufassen. Aber gibt sie nicht vielleicht einigen Aufschluß über das Schicksal des Geistes in unserer Zeit?

Seelen, denen in dem Chaos dieser Gegenwart jede Bindung fehlt, bersten auseinander, Schauer der Sinnlosigkeit überhäufen sie, quälendes Leid zerreißt den letzten inneren Zusammenhang, und so quellen denn Werke, in denen wilde Träume mit Visionen des Grauens sich mengen, aus einem zerstückelten Ich hervor, das eine Trümmerstätte ist und einsam sich selber verzehrt. Die Gemeinsamkeit zwischen den Schöpfungen der Irren und denen eines desperaten Expressionismus ist zu groß, als daß sie rein auf Zufall sich gründen könnte. Die Werke eines seit vielen Jahren ganz verblödeten Bauschlossers hinterließen einen tiefen Eindruck.

Bei Schames waren Gemälde und Graphik von Felix Müller ausgestellt, hauptsächlich Szenen aus dem Leben der Armen. Man spürt aus ihnen das sozialistische Gewissen des vielversprechenden Künstlers heraus. Zur Zeit zeigt Mila Eßlinger (Bensheim) farbenfrohe Gemälde voll expressionistischen Wollens und jedenfalls nicht ohne Talent. Ein Bild „Brückenheiliger" bleibt im Gedächtnis haften, weil Märchenstimmung von ihm ausgeht.

In Tritt lers graphischem Kabinett konnte man jüngst weniger bekannte Radierungen von Munch besichtigen, wundervolle Blätter des großen Künstlers.

Das Frankfurter Kunstgewerbemuseum veranstaltete im Februar eine Ausstellung des Lebenswerkes von Prof. Ferdinand Luthmer, zum Gedächtnis seines vor kurzem verstorbenen Direktors. Luthmer ist 79 Jahre alt geworden und hat 42 Jahre lang das Museum wie die Kunstgewerbeschule geleitet; außerdem war er seit 1903 als Konservator des Regierungsbezirkes Wiesbaden tätig gewesen. Seine Blüte fiel in die Zeit der Renaissancepaläste und der eklektischen Sucht des Kopierens aller möglichen glänzenden Vorbilder einer innerlich nicht mehr durchfühlten, längst erloschenen Kunst. Trotzdem liegt auf seinen architektonischen Reisestudien aus Italien und Frankreich ein zarter Duft, und man betrachtete ein wenig überlegen und wehmütig diese altväterlichen Blätter, in denen eine für uns unwiederbringlich verlorene Harmlosigkeit und Naivität des Schauens lebt. Zahlreiche Ornament-Kompendien und Sammelwerke zeugen von dem unermüdlichen Fleiß des Verstorbenen.

Schon seit Wochen veranstaltet das Kunstgewerbemuseum Plakat-Ausstellungen. Die erste, aus dem Privatbesitz des Herrn Dr. Hertel stammend, zeigte Schöpfungen französischer und englischer Plakatkunst, seltene Blätter aus der Anfangszeit des Plakatwesens. Unter den englischen Arbeiten ragten zwei hervor, deren Urheber zwei Künstler sind, die als „Brüder Beggarstaff" zeichnen. Das eine Blatt gibt einen Tower-Wächter wieder. Ein paar schwarze Linien stehen auf rotem Grund, sonst nichts; das meiste wird dem Auge zur selbsttätigen Ergänzung überlassen.

Die deutsche Kunstwissenschaft hat, wie auch hier kurz gemeldet sei, den plötzlichen Hingang des kaum 36jährigen Frankfurters Dr. Fritz Holber zu beklagen. Der Verstorbene, der bis zum Kriegsausbruch eine Reihe von Jahren als Privatgelehrter in Straßburg wirkte, hat ein wertvolles Werk über „Die Frührenaissance in Schlettstadt" veröffentlicht und durch seine treffliche Monographie über „Peter Behrens" auch in das Kunstleben unserer Tage fördernd eingegriffen. Der Tod ereilte ihn, bevor er die „Geschichte der Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts", die er für das „Handbuch der Kunstwissenschaft" schrieb, zu Ende bringen konnte.

Die Entscheidung über den engeren Wettbewerb für die Ausgestaltung des Frankfurter Börsengebäudes fiel zugunsten der Architekten G. und K. Schmidt aus. Da es sich bei der Börse um ein Monumentalbauwerk handelt, das dazu bestimmt ist, einem wichtigen Teil unseres Stadtbildes seinen Stempel aufzudrücken, ist der Beschluß des Preisgerichtes folgenschwer genug. Es lagen außer dem preisgekrönten Entwurf noch die Pläne der Architekten H. Senf und R. Wollmann vor. Wenn nun auch die Grundrißlösung der Brüder Schmidt die Schwierigkeiten des Bauprogramms am besten bewältigt, so ist doch zum mindesten die Architektur des Senfschen Projekts der des Schmidtschen bei weitem vorzuziehen. Die Fassaden des zur Ausführung bestimmten Entwurfs lehnen sich in durchaus konventioneller und schematischer Weise an die Architektur des Burnitz-Sommerschen Baues an, sie bringen doppelte Säulenstellungen und langweilige Figurenscharen zur Bekrönung der Attika, lauter Motive also, bei denen sich heute nichts mehr fühlen läßt. Hoffentlich ist in dieser wichtigen Angelegenheit noch nicht das letzte Wort gesprochen.

Die Interessen der Architektenschaft drehen sich eben um die zukünftige Bebauung des Festhallengeländes. In einer stark besuchten Versammlung des Architekten- und Ingenieurvereins wurde der Messeleitung vorgeworfen, daß sie bei der Neuerstellung ihrer verschiedenen Bauten planlos verfahre, eine Anklage, die sicherlich zum Teil berechtigt ist. Man beschloß, eine Eingabe an den Magistrat zu richten und ihn zu bitten, Schritte dafür zu tun, daß das Bauprogramm der beiden Nordflügel der Festhalle klargestellt und zur Grundlage eines Wettbewerbs unter Frankfurter Architekten gemacht werde.

Mit der für Frankfurts Bedeutung als Kunststadt so wesentlichen Frage der Neugestaltung unserer Kunstschulen beschäftigte sich eine Versammlung, zu der 17 Korporationen der Künstlerschaft eingeladen hatten. Immer mehr bricht sich der Gedanke Bahn, die jetzige Kunstgewerbeschule zu einer Vollanstalt für freie und angewandte Kunst auszubauen, die sich auf dem Fundament der städtischen Fachschulen erhebt, um an der Städelschule eine freie Gemeinschaft bildender Künstler zu schaffen, in deren Meisterateliers wenige und besonders begabte Schüler herangebildet werden sollen. So bliebe der Städelschule die erwünschte Selbständigkeit erhalten und sie wäre doch dem ganzen System unserer Kunstanstalten sinngemäß eingeliedert. Sparsamkeit hat selbstredend bei allen Neugründungen zu herrschen. Aber wenn guter Geist und frische Kräfte am Werk sind, so kann doch, trotz aller Einschränkungen, Tüchtiges geleistet werden. Dr. S. Kracauer.

M.-Gladbach.

Überblickt man die Ausstellungen, welche die „Kunstkammer" im letzten Jahre veranstaltete, so kann von einem wesentlichen Fortschreiten eigentlich nicht die Rede sein. Es ist ein bestimmter Kreis von niederrheinischen, zumeist Düsseldorfer Künstlern, aus dem sie nicht recht herauskommt. Hier zeigte sie allerdings manche ausgezeichnete Arbeiten. Zumal von Hans Kohlschein gab sie ein umfassendes Bild. Wenigstens von dem Kohlschein der Warschauer Zeit, der in den wundervoll lebendigen, rhythmisch bewegten Polenbildern mit ihrer trotz den wenigen Farben (ein gebrochenes Grau und Ziegelrot und ein gelbliches Braun sind seine Lieblingstöne) stark farbigen Wirkung sich einen eigenen charakteristischen Stil geschaffen hat. Freilich deuteten seine beiden großen biblischen Bilder auf der letzten Düsseldorfer Ausstellung mit ihrer erdhaften Urgewalt darauf hin, daß er aus dem impressionistischen Realismus dieser Periode den Weg ins Durchgeistigte, Monumentale sucht. Auch August von Brandis war wieder in außerordentlich fein empfundenen, in ihren Licht- und Farbenwirkungen wundervoll aufgebauten Innenraumbildern würdig vertreten. Eine reichhaltige Sonderausstellung Carl Cohnens zeigte, daß der Künstler in arbeitsreichen Studienmonaten an einem bayrischen See sich zu einer seelisch vertiefteren Auffassung von Blumen (besonders in den träumerisch müden „Malven am Abend") weiterentwickelt hat. Von Fritz von Wille sah man die gewohnten Eifellandschaften, von Julius Jungheim poesievolle herb-zarte Waldwiesen, von Eugen Kampf neben den bekannten Bauerngehöften aus der Niederung malerische, in gedämpften Farben gehaltene Hafenstücke. Das beste niederrheinische Bild aber bot Karl Köster mit seinem „Morgen bei Kalkar". Wie da das so oft behandelte Windmühlenmotiv aus allem Genrehaften und Konventionellen ins Große und Erhabene gesteigert ist in einer ganz schlichten, farbigen Behandlung, die fast an die edle Malweise alter Holländer erinnert, das beweist eine allem Lärm des Alltags fernstehende, tiefe und vornehme Kunstauffassung.

Neben der Kunstkammer bot auch das Städtische Museum, das leider in gänzlich unzureichenden Räumen untergebracht ist,



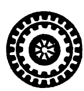
einige Ausstellungen neuzeitlicher Kunst. Besonders eindrucksvoll war eine Sammlung größtenteils farbiger Holzschnitte des in Krefeld ansässigen Reinold Gruszka, der sich vom schlesischen Bergmann unter Peter Behrens' Leitung zu einem tüchtigen Künstler durchgerungen hat. Von seiner Entwicklung aus der noch ganz am Gegenständlichen haftenden romantischen Behandlung alter niederrheinischer Winkel zu den expressionistischen Kompositionen der neuesten Zeit, in denen er die Stadt, die Kathedrale zu geben sucht, bot die Sammlung einen guten Überblick.

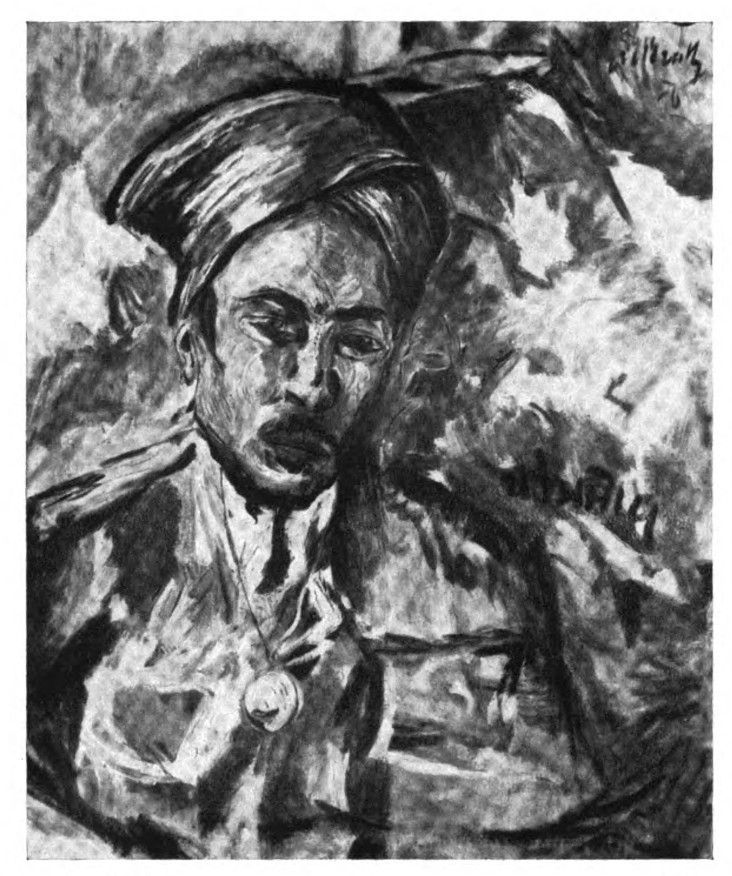
Besondere Erwähnung verdient noch die Ausstellung der Gilde werktätiger Künstler in der Kunstkammer. Die Vereinigung gab gleichzeitig ihren ersten künstlerisch ausgestatteten Jahresbericht heraus. Das anregungsvolle, reichbebilderte Heft weckt alle Achtung vor einer solchen Künstlervereinigung einer doch nur mittelgroßen Industriestadt. Hält auch den Vergleich mit Heinrich Nauens ausdrucksstarkem Samariter und Cellospieler keine der übrigen Bildproben aus, so zeigt sich doch in allen ein ernstes Streben nach echter Kunst. Den gleichen Eindruck gewann man auch von der Ausstellung. M. von Malachowski zeigte düsterblaue Parkszenen, denen man es wohl anmerken konnte, daß sie die Gattin Nauens ist, Jenny Maron-Roth, symbolische Gebirgsweltbilder mit scharfen Farbenkontrasten, Mate Mink-Born zwei Bildnisse in solider Technik nach der alten impressionistischen Art. Einen Gegenpol zu ihr bildete der ganz expressionistisch orientierte Wilhelm Josef Weber, ein vielversprechendes Talent, von dem man besonders gute Proben angewandter Kunst (vor allem künstlerisches Spielzeug) und ausdrucksvolle Bühnenbilder sah. Ebenfalls von einigen der übrigen ausstellenden Künstler, die hier nicht alle einzeln aufgeführt werden können, waren gute kunstgewerbliche Arbeiten ausgestellt. Auch das Ziel verfolgt die Gilde, auf Kunstgewerbe und Kunsthandwerk befruchtend einzuwirken. Und überdies will sie einen Kreis von Geistigen schaffen, der eine stärkere Bewegung des geistigen Lebens nach der originalen Leistung hin in M.-Gladbach erstrebt. Ein überaus begrüßenswertes Streben, dem fruchtbringender Erfolg zu wünschen ist.

Heinrich Saedler.

Zur Besprechung eingegangene Bücher.

Jahrbuch der jungen Kunst, herausgeg. von Prof. Dr. Gg. Biermann. Klinkhardt u. Biermann, Leipzig.
Junge Kunst: Josef Eberz, von Leopold Zahn. Klinkhardt u. Biermann, Leipzig.
— — Bernhard Hoetger, von C. E. Uphoff. Klinkhardt u. Biermann, Leipzig 1919.
Die Methode des Expressionismus. Studien zu seiner Psychologie von Georg Marzynski. Klinkhardt u. Biermann, Leipzig 1920.
Die griechische Plastik. Von Prof. Emanuel Löwy. Klinkhardt u. Biermann, Leipzig 1920.
Die italienischen Hausmöbel der Renaissance. Von Wilhelm von Bode. 2. Aufl. Klinkhardt u. Biermann, Leipzig 1920.
Rodin und das plastische Problem von Carl Burckhardt. Herausgegeben vom Basler Kunstverein. Benno Schwabe u. Co., Basel. M. 40.—.
Kunst in Holland, Band 1—2: G. A. S. Snijder, Dordrecht.
— — Band 3: Dr. E. Tietze-Conrat, Der Utrecht-Psalter.
— — Band 4: Dr. C. H. de Jonge, Der Dom zu Utrecht.
— — Band 7: Dr. Max Eisler, Der Baumeister Berlage.
— — Band 8: Dr. E. Tietze-Conrat, Erasmus von Rotterdam im Bilde. Sämtlich im Verlag Ed. Hölzel, Wien.
Amalthea-Almanach auf das Jahr 1921. Amalthea-Verlag, Zürich.
Das Bodenseebuch 1921. 8. Jahrgang. Herausgeber: Norbert Jacques. Reuß u. Itta, Konstanz 1921.
Nassauische Heimatbilder. Herausgegeben vom Bund für Volksbildung. Höchst a. M.
Das Ziel des Lebens im Lichte der obersten physikalischen und biologischen Naturgesetze von Ludwig Kohl. Georg Müller, München 1921. Brosch. M. 16,—, geb. M. 21,—.
Jesus. Eine Legende von Ludwig Gärtner. Verlag Oskar Wöhrle, Stuttgart 1920.
Der Verwundete. Dramatische Szenen von Eduard Reinacher. Verlag Oskar Wöhrle, Stuttgart 1920.
Leipziger Museumsführer (Museum der bildenden Künste zu Leipzig). I. Gemälde der Gegenwart und des XIX. Jahrhunderts. Zugleich Anleitung zum Verständnis künstlerischer Werte von Dr. phil. Hildegard Heyne. H. Haessel, Leipzig 1921.
Die cumäische Sibylle von Konrad Weiß mit Steinzeichnungen von Karl Caspar. Georg Müller, München 1921.
Otto Speckter: Brüderchen und Schwesterchen. Zwölf Zeichnungen mit dem Text des gleichnamigen Märchens der Brüder Grimm. Eingeleitet von Ludwig Benninghoff. Verlag des Deutschen Volkstums, Hamburg.
Gedichte des Malers. Zehn Gedichte mit farbigen Zeichnungen von Hermann Hesse. Verlag Seldwyla, Bern 1920.
Wilhelm Steinhausen. Eine Einführung zum Verständnis der geistigen Grundlagen und eine Auswahl von Hauptdokumenten seines Schaffens von Dr. Oskar Beyer. Mit 36 ein- und mehrfarbigen Bildtafeln nach teilweise bisher unveröffentlichten Gemälden. Furche-Verlag, Berlin 1921.
Erdlieb. Eine Legende von Anton Dörfler. Erich Matthes, Leipzig, u. Hartenstein i. Erzgeb. 1920.
Der Humor in der Memoirenliteratur von Hermann Siegfr. Rehm. Dickmanns Denkwürdigkeiten- und Erinnerungen-Bücherei. 3. Band. Heinr. Dickmann Verlagsbuchhandlg., Halle 1919.
Bekenntnis zur Erde. Von Herbert Saekel. Zeitwartverlag, M.Gladbach 1919. M. 4.—.
Die Legende der Wiedergeburt von Johannes Aurelius. Horn-Verlag Hermann Hoffmann, Nesselwangen b. Ueberlingen (Bodensee) 1920.
Wunnihun. Eine Roman-Arabeske mit einer Vorgeschichte von Wilhelm Weigand.
Frauenschuh. Drei Novellen und eine Widmung von Wilhelm Weigand. Beide bei Georg Müller, München 1920.
Gedichte von Hans Heinrich Ehrler. Strecker u. Schröder, Stuttgart 1919.
Die Liebe und der Tod. Novellenkranz von Helene Christaller. Mit Bildern von Erika Nöldeke-Christaller. Fr. A. Perthes, A.-G., Gotha 1920.
Jean Philipps Erbe. Ein Lothringer Roman von Bernd Isemann.
Nala und Re. Eine Ameisenfreundschaft. Roman von Bernd Isemann. Beide: Walter Seifert, Stuttgart u. Heilbronn 1920.
Wüste, du Erlöserin. Erzählung aus dem algerischen Gefangenenleben von Franz Kaiser. Eugen Salzer, Heilbronn 1920.
Die spanische Reise. Aus den Papieren des weiland Gemeinderatmitglieds Aribert Müffer, herausgegeben und illustriert von Adolf Uzarski. A. Bagel, Düsseldorf.
Die Reise nach Braunschweig. Ein komischer Roman von Adolph Freiherr v. Knigge. Mit 36 Zeichnungen von J. Osterward W. Girardet, Essen 1920. Geh. M. 14,—, geb. M. 17,—.
Volksbürgerliche Erziehung, von Wilhelm Stapel. Zweite, durchgesehene und wesentlich vermehrte Auflage. Verlag des Deutschen Volkstums, Hamburg. M. 9,50.
Die Physiker von Syrakus. Ein Dialog von Heinrich Eduard Jacob. Ernst Rowohlt, Berlin 1920.
Moderne Theosophie. Ein Beitrag zum Verständnis der geistigen Strömungen der Gegenwart von Pfarrer Lic. theol. Kurt Leese. Zweite, völlig umgearbeitete und stark erweiterte Auflage. Furche-Verlag, Berlin 1921.
Die Sintflut. Drama in zwei Aufzügen von Hans Mersmann. Boll u. Pickardt, Berlin 1920.
Jesus. Acht Legenden vom guten Menschentum und vom wahren Glück der guten Seelen, von Erich Bockemühl. Erich Matthes, Leipzig u. Hartenstein i. Erzgeb. 1921.
Politische Geschichte der Deutschen. Von Albert von Hofmann. Erster Band. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1921.
Lob der Armut von Will Vesper und Paul Fechter. Mit 45 Wiedergaben nach Vorbildern der Zeit und 7 Abbildungen nach Federzeichnungen von Käthe und Gustav Wolf. Furche-Verlag, Berlin 1921.
Seid fruchtbar! Von Karl Adolf Schimmelpfeng. Andreas Knuepffer, Verlag, Barmen 1921.





Johann Greferath. Inder.

Johann Greferath.

In Köln ist die Malerei der Deutschen zur frühesten Blüte gekommen; aber diese Blüte ist ein kurzer Traum gewesen. Schon in dem Werk Lochners, dessen Dombild die herrliche Frucht war, fing die Wirkung der Brüder van Eyck an, und diese Wirkung bedeutete die Zerstörung eines in der Geschichte der Malerei einzigen Spiritualismus durch den niederländischen Realismus. Alles, was danach die sogenannte Kölner Malerschule ausmacht mit der Fülle ihrer namenlosen Meister, bedeutet, an jener ersten Blüte gemessen, einen Kompromiß, der freilich im Durchschnitt seiner Leistungen nicht seinesgleichen hat. Die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse brachten danach der Kölner Schilderkunst wie der deutschen Kunst überhaupt einen fast völligen Untergang; die zweite Blüte der nordischen Kunst blieb bis auf schwächliche Ausläufer niederländisch beschränkt; für ihren Großmeister Peter Paul Rubens, obwohl in Siegen geboren, fand sich in Köln schon kein Lebensboden mehr.

Dabei ist es in Köln geblieben; auch als die Romantik den Rhein wieder scheinlebendig machte, gab ihr die Kunst in Köln kein Lebenszeichen; Jan Wellm hatte Düsseldorf zum Sitz seines großspurigen Mäzenatentums gemacht, und die preußische Regierung übernahm diese Tradition. So kam es, daß der große Kölner Maler der Neuzeit, Wilhelm Leibl, nach Bayern ging, wohin er übrigens durch die Herkunft seines Vaters gehörte, und daß die geringeren Talente nach ihm irgendwie sonst Boden zu fassen versuchten. So ist es bis in die jüngste Zeit geblieben, Köln war auch in der Kunst der große Umsatzplatz, der es nach seinen gewaltigen Hafenplänen in der Zukunft bleiben will, eine eigene Kunst stand nicht mehr in Rechnung. Und doch hätte, wenn noch die natürlichen Beziehungen der Künste — die das Akademiewesen des neunzehnten Jahrhunderts hoffentlich nicht für immer zerstörte — gültig gewesen wären, Köln wohl einen Lebensboden abgeben können. Kaum in einer deutschen Stadt hat die so oft berufene Mutter der Künste, die Baukunst, so viel große und reiche Aufgaben zu bewältigen gehabt, wie in Köln; das hätte wohl zu einer Erneuerung der bildkünstlerischen Tätigkeit anregen können, wenn — wie gesagt — noch die natür-



Johann Greferath. Schleiden.

lichen Beziehungen der Künste bestånden. Wenn man etwa vergleicht, welche künstlerischen Leistungen der Mosersche Universitätsbau in Zürich nach sich zog, und wie bei dem umfänglichen Stadthausbau in Köln für die Künste garnichts abfiel: dann hat man ein Beispiel, wie sich die Erneuerung künstlerischer Tätigkeit anbahnen könnte, und wie ihr diese Erneuerung unmöglich gemacht wird.

Auch sonst aber scheint es in Köln zu fehlen, und zwar am kunstkaufenden Bürgertum; wiederum kann ein Vergleich klären: Frankfurt, das auch keine eigentliche Kunstschule hat — der Städel ist schließlich nur ein Ateliergebäude —, wurde seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Hauptsache durch die Kaufkraft und Kauflust seiner Bürger eine immer stärkere Anziehung für die Künstler, so daß es långst in der Kunstgeschichte seinen Platz hat und diesen Platz nach seinen neueren Bemühungen auch in der Zukunft behaupten will. Auch in Köln war eine reiche Kauflust, aber sie warf sich in der Hauptsache auf alte Kunst und war nicht ausreichend, Künstler anzuziehen und zu halten. (Nichts ist dafür lehrreicher, als die Erfahrungen, die Wilhelm Leibl in seiner Vaterstadt machte.) Natürlich soll in diesem Vergleich der Vorsprung, den ein ausreichendes Ateliergebäude gibt, nicht verkannt werden; auch muß man wohl, um gerecht zu sein, die hemmende Nähe der Kunststadt Düsseldorf mit in Rechnung stellen.

Jedenfalls ist es eine Tatsache, daß auf Grund dieser Verhältnisse — deren mögliche Veränderung in der vorstehenden Kritik angedeutet wurde — Köln bis heute keinen günstigen Lebensboden für bildende Künstler abgibt, obwohl sich der Lebensboden für die moderne Kunst selber in den letzten Jahren überraschend ausgebildet hat. Immerhin hat sich ein Ansatz schaffender Kräfte gezeigt, unter denen m. E. der Maler Johann Greferath die stärkste und eigenwilligste Kraft ist; er wie seine Genossen sind aber in der reichen und nun auch wohl kunstwilligen Stadt durchaus nicht auf Rosen gebettet, weil sie eben fürs erste noch Propheten sind, deren Schicksal im Vaterland ja sein Sprichwort gefunden hat.

Johann Greferath steht heute im neunundvierzigsten Lebensjahr; er hat das, was in seiner künstlerischen Tätigkeit Schule ist, aus Düsseldorf bezogen und gehört allgemein in den Kreis der niederrheinischen Landschafter, die unter Olaf Jernberg gegen die sogenannte Dückerschule aufkamen. Als solcher holländert er nicht — was in Düsseldorf jahrzehntelang die große Mode war —, sondern er versucht, sich mit der heimatlichen Landschaft auf eigene Faust abzufinden. Diese heimatliche Landschaft ist ihm nicht der Niederrhein mit den feingezeichneten Silhouetten vor der silberduftigen Ferne, sondern jene weltverlorene Hügelwelt des Oberbergischen, die man da unten spöttisch Haferspanien nennt. Dort hat er in Winterscheid seine Arbeitsstätte, also nicht allzuweit jener Gegend, in der Julius Bretz ein so strenger und eigenwilliger Künstler wurde. Gegen ihn wie gegen die Düsseldorfer mit ihrer Abgestimmtheit — wie sie in Clarenbach z. B. zur Delikatesse wurde — wirkt Greferath durchaus brutal und autodidaktisch. Wer etwa feine Linienführung und zarte Tönung gewöhnt ist, muß — oder mußte, denn heute sind wir ja an schlimmere Dinge gewöhnt worden — vor der Wildheit seiner farbigen Flächen erschrecken; er wird lange brauchen, bis er in ihrem anscheinenden Durcheinander die kompositionelle Ordnung erkennt. Am ersten wird ihm das noch in der Farbe gelingen, die seinerzeit einen so raffinierten Künstler wie Orlik entzückte; durchaus dunkeltonig gestellt, zeigt sie in all ihren Werten einen erstaunlichen und mit der



Johann Greferath. **Rendsburg.**

wilden Bewegung seltsam kontrastierenden Schmelz. Aber auch die Linienführung bestätigt, wenn sich erst ihr Geheimnis enthüllt, durchaus den Grundtrieb dieses Malers, nicht aufs Detail, sondern aufs Ganze zu gehen. Nur, wer ein Auge hat, solch ein Bild als Ganzes zu fassen, wird dem Maler Johann Greferath gerecht.

Die Schwierigkeiten dieser Erfassung liegen zum guten Teil darin, daß Greferath fast in jeder Beziehung ein Außenseiter ist, und mit keiner der heute kämpfenden Richtungen mehr als Äußerlichkeiten zu tun hat. Man kann ihn weder einen Impressionisten noch einen Expressionisten nennen, am ehesten noch einen Naturalisten, also einen Maler, der sich vollständig vom Gegenstand beherrschen läßt. In Wirklichkeit gibt es aber diese Spezies garnicht, und der Name ist immer nur dann in Gültigkeit gekommen, wenn — wie etwa im Deutschland der achtziger Jahre — die Kunst ganz in Unnatur und Süßlichkeit versunken ist; denn der Maler kann — das ist seine Unfähigkeit gegen die photographische Linse — die Natur weder anders auffassen noch darstellen, als nach den Mitteln seiner Seele und Hände; also nach seiner Anschauung, die durchaus etwas anderes ist, als die Natur; und nach seiner Fähigkeit, diese Anschauung darzustellen. Will man aus diesem Gegensatz eine Vorstellung gewinnen, was etwa ein naturalistischer Künstler sein könnte, so müßte man ihm den dekorativen Künstler, also den bewußt ornamentierenden, gegenüberstellen; und ein solcher dekorativer Künstler ist Johann Greferath durchaus nicht. Denn für den dekorativen Künstler ist die bemalte Fläche entscheidend, also wie er aus den Mitteln der räumlichen Anschauung eine dekorative Aufteilung der Malfläche gewinnt, während umgekehrt bei dem Künstler, den wir noch einmal den naturalistischen nennen wollen, die Mittel auf der Fläche nur da sind, das Geheimnis des Raumes darzustellen.

Schon der Versuch, in diesen Gegensatz etwa den Expressionisten einzustellen, zeigt aber sofort, daß er je nach seiner persönlichen Art so oder so gewertet werden kann, daß also der Gegensatz auch nur ein Mehr so oder so bedeutet. Kaum einen größeren naturalistischen Künstler hätte es nach diesem Gegensatz gegeben als Rembrandt, für den das Geheimnis des Raumes alles war, und in der neuen Zeit wäre etwa Cézanne sein größter Nachfolger; denn auch ihm kommt es durchaus und vor allem auf die Räumlichkeit an. Wer aber vermöchte seine Augen dem dekorativen Wert verschließen, der gerade bei Cézanne jedem Detail seiner Bildfläche zugemessen wird. Sagen wir also getrost, wo nicht beides vereinigt ist im eigentlichen Geheimnis der Bildaufgabe, ist entweder nur eine Naturstudie oder nur eine Dekoration vorhanden, aber kein Bild. (Mit welcher Feststellung wir dann freilich das Wandbild als dekorativen Teil eines außerhalb seines Rahmens liegenden Ganzen, also als höchste Steigerung angewandter Kunst erkennen.)

So betrachtet, sehen wir in Greferath einen zwar auf eigene Faust aber doch um das letzte Geheimnis der Bildmäßigkeit ringenden Maler. Er verschmäht sichtlich jede Art von Konstruktion, obwohl seine Bilder schließlich

doch dekorativ ausgewogen sind, und er gibt sich seiner Natur, d. h. seiner Anschauung leidenschaftlich hin, um schließlich doch zu einer starken Räumlichkeit zu gelangen, weil er im Schnittpunkt der malenden Kunst beiden Mächten, dem Raum und der Fläche, gleich ausgesetzt bleibt. Er ist also, was man zu allen Zeiten einen Maler von Rasse nennt, ein lodernder Instinkt, bei dem letzten Grundes alles auf eben diesen Instinkt ankommt. Wenn ich von Cézanne ausgehend ihn kritisieren wollte, würde ich etwa sagen: er sei noch weit von der Sicherheit dieses Meisters im Dekorativen und Räumlichen entfernt; im Dekorativen durch die noch vielzuviel vom Eindruck abhängende Kultur seiner Farbwerte und ihrer Verteilung; im Räumlichen durch eine noch zu sehr der Silhouette anhaftende Art seiner Raumgestaltung, während bei Cézanne gerade die Silhouettenwirkung durch die in die Tiefe gehende Führung so köstlich aufgehoben und übertrumpft wird. Aber wer von den Lebenden kann in dieser Meisterschaft überhaupt verglichen werden! Gewiß nicht jene, die mit irgendwelchem Rezept der expressionistischen Bildgestaltung sich an der letzten Schwierigkeit, eben der Bewältigung der Naturanschauung vorbeidrücken.

Interessanter als die Weiterführung solcher Kritik, die schließlich auf eine Lobpreisung Cézannes auslaufen würde, ist der Versuch, das was Greferath vorstellt als Kölner Maler, mit der Kölner Malerschule zu vergleichen. Auf den ersten Blick scheint solcher Vergleich unmöglich; aber wenn wir heute die spirituelle Schönheit dieser alten Dinge genießen, kann natürlich das Verhältnis zur Zeit nur nachkonstruiert werden. Wir sehen z. B. durchaus nicht auf den ersten Blick, was für ein Naturalismus, d. h. was für eine Hinwendung zum räumlichen Geheimnis der Malerei in diesen Bildern gegenüber der starren Flächendekoration der Vorzeit lag: wir sehen Milde und Ruhe, wo unbedingt höchste Leidenschaft und Inbrunst war. Alles das, was später kam, hat an dieser Inbrunst zugunsten rein handwerklicher Meisterschaft verloren. Wenn heute z. B. ein Künstler, wie der überaus geschickte Ezzard, Bilder ausstellt, die sich das Ergebnis jener Inbrunst durch Nachahmung der Form zu sichern versuchen, so scheint er ihnen auf den ersten Blick gewiß näher, um sich dann als himmelweit entfernt zu zeigen, weil ja gerade jene sich losringende Kraft garnicht in seinen Bildern sein kann, indem sie eben Nachahmung, wenn auch aus dem Gefühl, sind. Für mich steht es außer Frage, daß es gerade seine Inbrunst, seine Spiritualität ist, die das eigentliche Wesen des Malers Johann Greferath ausmacht. Er hat nur das Unglück, sie anders zu suchen als die Zeitströmung des Expressionismus. Wer aber von uns übersieht die Vergangenheit und die Zukunft so, daß er einen Künstler schon sicher einstellen kann! Vielleicht könnte gerade er, weil er ein inbrünstiger Sucher ist, den Anfang doch wieder einer Kölner Malerschule bedeuten!

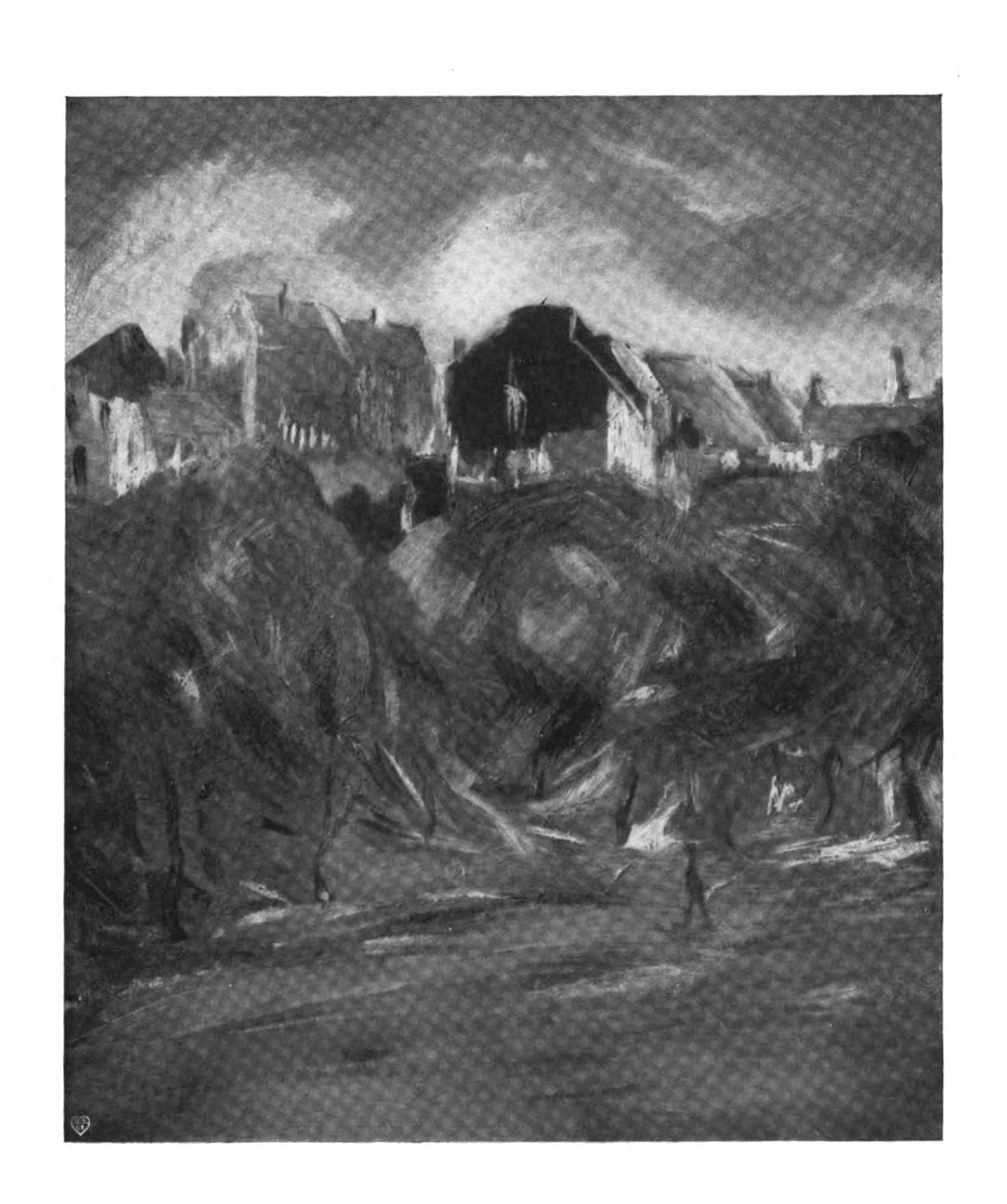
W. Schäfer.



Johann Greferath. Blumen.



Johann Greferath.
Blütenbäume.



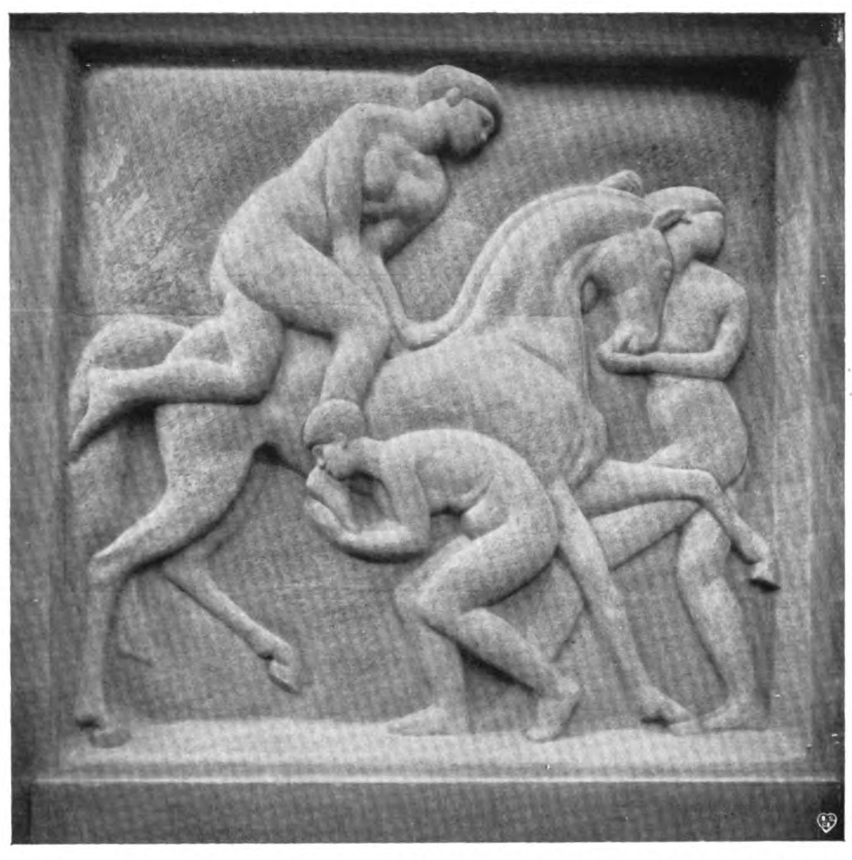
Johann Greferath.
Ringstraße.



Johann Greferath.
Reiter.



Johann Greferath.
Kreuzigung.



Carl Burckhardt. Aufsteigende Amazone. Relief am Zürcher Kunsthaus. (Abb. 1.)

Carl Burckhardt.

In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war es das Gegebene, daß ein junger Basler, der Maler werden wollte, sich nach der zunächst gelegenen großen Kunststadt, nach München, auf den Weg machte. Ebenso selbstverständlich war es, daß die Welt von Vorstellungen, die ihn begleiteten, sich um drei Namen bewegte: Böcklin — Klinger — Stuck. Und unvermeidlich war es auch, daß auf die Verehrung dieser Götter allmählich eine Ernüchterung folgte, je öfter den heißhungrigen jungen Augen das eigentlich Malerische, fern von aller Romantik, in großen Vorbildern wie Frans Hals und Velasquez begegnete.

So erging es Carl Burckhardt und seinem Freunde Heinrich Altherr, die beide im Alter von 18 Jahren zu einem, wie sie glaubten, mehrjährigen Studienaufenthalt im Herbst 1896 in München eintrafen. Das damalige München konnte ihnen aber nicht etwa eine Schulung bieten, die eine klare Erkenntnis der malerischen Mittel jener alten Meister, eine Erziehung zu malerischer Disziplin vermittelt hätte. Akademie und Privatschulen waren vielmehr von einem Dogma beherrscht, an das damals die ganze Malerwelt wie an ein Evangelium glaubte, und das sich ungefähr in folgendem Satz zusammenfassen läßt: Malerei ist ein Heruntermalen alla prima vor der Natur, mit möglichst wenigen nachzählbaren Pinselstrichen, mit breitem, pastosem Auftrag der Ölfarben. Diese Überschätzung äußerlicher Bravour und fixer Technik führte zu einem Kultus des Talentes, dem die beiden Freunde in der Knirrschule anheimfielen. Das Ergebnis war, daß schon nach einem Jahre Altherr den Genossen dazu überreden konnte, nach Hause zurückzukehren und sich als selbständige Künstler aufzutun.

Fast zwei Jahre lang blieben sie nun in Basel. Carl Burckhardt begann sofort eine überlebensgroße „Kreuzigung" zu malen. Es braucht kaum beigefügt zu werden, daß sie wieder zerstört wurde. Allmählich kehrte überhaupt die Besonnenheit zurück und die Einsicht, daß noch etwas müsse gelernt werden. Ein glücklicher Instinkt ließ nun aber die Freunde nicht wieder nach München ziehen, wo sie sich einen Geist künstlerischer Ungebundenheit statt jeder strengeren Schulung geholt hatten. Ihre Gedanken wandten sich dem Orte zu, der ihnen von Kind an als einzige große Kunststätte erschienen und durch Böcklins Schöpfungen immer wieder nahe gebracht worden war. Im Jahre 1899 sind Burckhardt und Altherr in Rom.

Hier schieden sich ihre Wege als Künstler. Während Altherr es beklagte, daß gar nichts malerisch sei in der römischen Natur, und darob immer unglücklicher wurde, war es für Carl Burckhardt ein wegweisendes Erlebnis, wie in dem fabelhaft hellen klaren Licht und der durchsichtigen Atmosphäre alle Dinge in einem ganz neuen Sinne formal seinen Augen sich darboten. Die dunkle Münchner Ölmalerei verflog wie ein böser Traum. Glücklich über die großen formalen Zusammenhänge zwischen Landschaft und Figur, die er entdeckte, malte er Akt im Park der Villa Strohl-Fern und fing gleichzeitig an zu modellieren. Der Plastiker war in ihm erwacht.



Carl Burckhardt. **Pferd und Mann. Seitenansicht vom Monumentalbrunnen am Badischen Bahnhof in Basel. (Abb. 2.)**

Durch in Rom lebende deutsche Bildhauer kam er in den Bann Marées'schen Wirkens, wenn auch nur in seinen letzten Ausklängen. Tuaillon und sein Freundeskreis waren noch da, und durch diese Künstler ging dem werdenden Bildhauer zum ersten Male auf, was gründliches künstlerisches Arbeiten sei. Gegenüber der Münchner Laxheit sah er hier, wie Leute von der Art Tuaillons, der eben seinen Sieger vollendet hatte, in einem systematischen Sinne schafften, von allen Seiten an ihr Modell herangingen, ganze fertige Figuren nochmals zusammenschlugen und neu aufbauten. Kurz, es ging ihm die Ahnung auf von einer Frische und Weite des Arbeitens, wie sie keine Münchner Schulung ihm zu vermitteln vermocht hätte. Das Glück wollte es, daß Carl Burckhardt einen deutschen Kunstfreund fand, der sich für seine Malereien interessierte, so daß er seinen Aufenthalt in Italien jahrelang fortsetzen konnte. Sein Interesse konzentrierte sich in dieser Zeit immer mehr auf eine große plastische Gruppe zweier männlicher Figuren. Die Arbeit an derselben führte er mehrere Jahre weiter, doch mußte er schließlich mangels genügender Mittel von einer definitiven Ausführung absehen und sie zugrunde gehen lassen. Eines erlangte er aber wenigstens mit dieser großen Arbeit: die Vorlage von Photographien der Gruppe brachte ihm ein Stipendium des Bundes ein, das ihn instand setzte, seine Studien im Süden weiterzuführen. Als Bekrönung und Abschluß derselben ist ein erstes



Carl Burckhardt. **Mann und Pferd. Vorderansicht vom Monumentalbrunnen am Badischen Bahnhof in Basel. (Abb. 3.)**



Carl Burckhardt. Weib und Stier. Seitenansicht vom Monumentalbrunnen am Badischen Bahnhof in Basel. (Abb. 4.)

klingen der Bewegung. Gegenüber früheren Darstellungen hat der Künstler versucht, die Formen von Pferd und Mensch nicht in der Bestimmtheit ihrer Einzelheiten und im Sinne einer auf Nahbetrachtung eingestellten Formanschauung zu behandeln, sondern die sie umhüllende Atmosphäre gleichsam mitzumodellieren und Verschiebungen, Vergrößerungen von Formen, die durch Bewegung, durch momentane oder langsamere Bewegungen stärker oder schwächer entstehen, ebenfalls in der festen Form des Steins wiederzugeben. Dies ist das früheren ähnlichen Darstellungen gegenüber modern Anmutende an diesem Werk, und es hängt sicherlich zusammen mit dem Aufnehmen jener Erkenntnisse, die Rodin in jener Zeit so siegreich durch

bedeutendes Werk erhalten geblieben, die polychrome Venusstatue, die durch die große Ausstellung in Stuttgart vom Jahre 1914 bekannt wurde.

Ein entscheidender Augenblick in seinem Leben war es, als er in Forte dei Marmi in der Gegend von Carrara diese Statue aushauend und daneben am Meere malerischen Studien obliegend den Besuch von Professor Karl Moser erhielt, der ihm die Pläne des im Bau befindlichen Zürcher Kunsthauses brachte, mit dem Anerbieten, an einem engeren Wettbewerb für die groß und umfangreich gedachte plastische Ausschmückung dieses Baues sich zu beteiligen. Die Überzeugung, daß hier eine der reizvollsten und anspornendsten Aufgaben, in enger Verbindung mit der Architektur, seiner harre, ließ den jungen Künstler alles andere beiseite legen.

Der Auftrag ging dahin, um das würfelartig gebaute Kunsthaus herum eine Reihe von 3 Meter breiten und 3 Meter hohen Metopen in Sandstein auszuhauen. In diesem umfangreichen Werke hat der Künstler versucht, in Anlehnung an antike Vorbilder, das alte plastische Thema von Pferd und Mensch in immer neuer Zusammenstellung und Bewegung zu variieren. Und zwar ist der Zyklus der zehn um drei Seiten des Kunsthauses herumführenden Reliefs so gedacht, daß vom leichten Auftakt des Aufbruchs zum Kampf, des Zusammenreitens, des Einfangens von Pferden an immer größere Bewegungskontraste entstehen bis zu Zusammenstoß, Kampf, Sturz und Aus-



Carl Burckhardt. Weib und Stier. Vorderansicht vom Monumentalbrunnen am Badischen Bahnhof in Basel. (Abb. 5.)

seine Kunst verbreitet hat. Neu ist daran auch, wie der Künstler versucht hat, innerhalb des Reliefrahmens einen Raum zu geben, in welchem die einzelnen als Ornament der Fläche bestimmt und groß eingezeichneten Figuren nicht fest fixiert sind, vielmehr wie in einem fließenden Fluidum sich bewegen können. Und zwar hat er dies hier auf selbständige Art erreicht, indem er den Hintergrund wellenförmig, entsprechend den Rhythmen der bewegten Flächen auf Tieren und Menschen, mitschwingen läßt und so nicht bei den Konturen der Gestalten die Trennung gibt, sondern erst an den Rändern der quadratischen Bildfelder.

Es darf hier ein Wort gesagt werden über das Wirken von Karl Moser in einem Sinne, wie es nur glücklichere Kunstzeiten einst gesehen haben. Seine großzügige Auffassung des Zusammenarbeitens von Architekt und Plastiker war eine Verheißung und ein Ansporn für eine ganze Generation, wieder zu den einstigen großen Aufgaben für die Plastik zurückzukehren. Es gehört mit zur Tragik unserer Zeit, daß das Weiterwirken dieses großen Beispiels durch den Krieg gehemmt und unterbunden wurde. So steht gerade das Zürcher Kunsthaus als in seiner Art einziger Versuch in rein strengem Stile einer steinhaften Einheit von Architektur und Plastik da. Basel mit dem noch nicht geschaffenen Neubau seiner Universität und mit seinen stets noch ungelösten Museumsplänen kann wirklich einstweilen mit Neid auf Zürich blicken. Doch ist auch in Basel ein solcher Plan einheitlichen Zusammenwirkens von Architektur und Plastik zur Ausführung gebracht worden und hat eben jetzt seine Vollendung erlebt. Daß er zustande kam, ist wiederum das Verdienst von Karl Moser, und wiederum war das Wesentliche der plastischen Arbeit Carl Burckhardt übertragen. Es handelte sich darum, in Verbindung mit dem in der Mitte der Gesamtanlage tempelartig emporragenden Eingangsbau des neuen Badischen Bahnhofs, eines Werkes von Moser, eine monumentale Brunnenanlage auf dem vorgelagerten Platze zu schaffen.

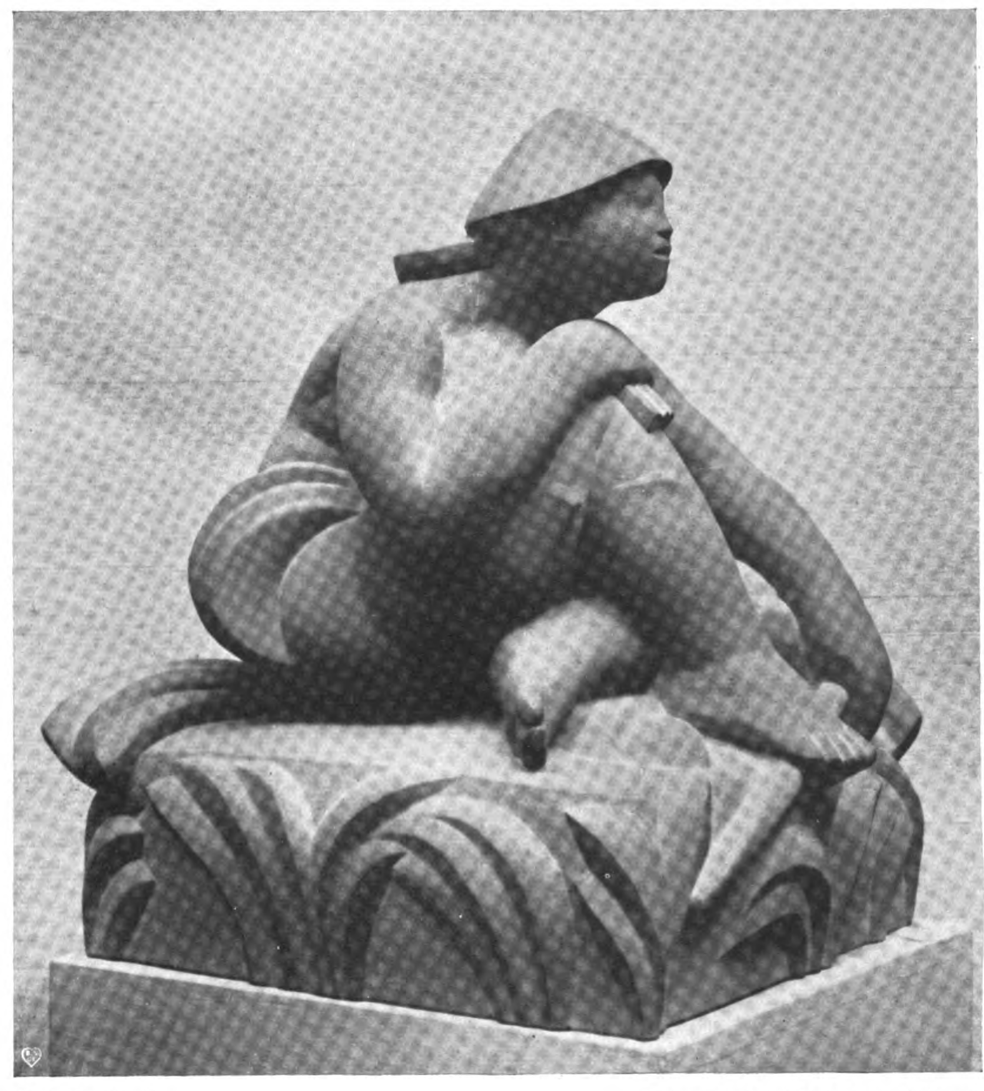
Diese Arbeit Burckhardts, die hier in Abbildung 2 bis 5 nach den ersten Entwürfen in Gips vorliegt, und die in Stein vollendet gerade in diesen Tagen der Öffentlichkeit übergeben wird, zeigt in ihrer formalen Auffassung den fast gesetzmäßig notwendigen Abstand gegen die Zürcher Reliefs, den eine Entwicklung von fast zehn Jahren seit der Erfindung jener Metopen mit sich gebracht hat. Der Bildhauer hat sich in dieser Zeit notwendigerweise den starken neuen Forderungen einer der naturalistischen Tendenz, aus der er herausgewachsen, entgegengesetzten Richtung zum rein Kubischen, d. h. zum räumlich klaren Bau einer Plastik zugewandt. Wir wissen, daß die neue Einstellung zum Orient, vor allem zu Ägypten, und die damit zusammenhängende neue Erkenntnis der Gotik in die ganze moderne Kunstentwicklung ausschlaggebende Impulse gebracht haben. Die Extremen und diejenigen Neuerer, welche die Bewegung bis zum Absoluten gesteigert haben, zeigten uns im Kubismus an und für sich eine scheinbar zufällige abrupte Tagesströmung. Aber gerade an solchen Werken wie den Burckhardtschen Brunnengruppen, die sich von den neuen Erkenntnissen erfüllt erweisen und zugleich mit den bisherigen Errungenschaften der Plastik auseinandersetzen, wird es uns klar, daß dieser Zug zum Kubischen keine zufällige „moderne" Erscheinung, sondern ein tief verwurzeltes Weiterwachsen ist.

An kleineren Arbeiten aus dieser Zeit können wir verfolgen, wie der Künstler sich für die Lösung der großen monumentalen Aufgabe vorbereitete. Die Figur einer ruhenden Hirtin (Abb. 6), die in loser, weicher, behaglicher Stellung an und für sich nur ein gemütliches, fast genrehaftes Motiv gibt, wird zur Trägerin einer Raumwirkung durch die Vereinfachung aller ihrer Formen auf leicht faßliche stereometrische Gebilde. Scheinbare Zufälligkeiten wie Gewand, Hut, sind in der kubischen Rechnung wichtige Faktoren, indem sie durch ihre präzisen räumlich unzweideutigen Formen eine klare Orientierung des dreidimensionalen Baues des Gebildes geben. Zugleich bringen sie mit Stab, Hirtenpfeife, mit den Pflanzenornamenten des Sockels zusammen den notwendigen Gegensatz zu den weicheren Formen des nackten Körpers, die nur dadurch bei ihrer so großen kubischen Vereinfachung eine Vibration des Lebendigen zeigen.

Diese Tendenz, mit den einfachsten Mitteln möglichst lebendige Wirkungen zu erzielen und auch für Kompliziertes die einfachste Formel zu finden, zeigt sich auch in der Figur der „Badenden" (Abb. 7 u. 8), bei der das wohlige Recken nach dem Bade durch Drehungen des Körpers sichtbar wird, wobei die Durchdringungen der verschiedenen Körperrichtungen stark hervorgehoben werden. Während bei dieser Figur von der üblichen Art des Modellierens beinahe nichts mehr übriggeblieben ist, und damit vom Künstler ein lebendiges Ausdrucksmittel preisgegeben wird, kommt dafür dieses neue Ausdrucksmittel um so mehr zur Geltung: im Verfolgen der Durchdringungen der großen Volumina des Körpers überträgt sich auf den Beschauer ein ihm bisher ungewohntes Gefühl der räumlichen Orientierung, das ihm der Anblick von Plastiken des 19. Jahrhunderts nicht vermittelt. Er wird dieses Gefühl hier um so ungehemmter empfinden, als der Künstler aus dem Bedürfnis, alle Formen unter eine aus ihrem Organismus hervorgegangene Stileinheit zu bringen, versucht hat, auch unter sich so gegensätzliche Teile wie Gesicht, Haar, Thorax und Glieder einander so weit als möglich anzunähern, und zwar bis zu dem äußersten Grade, den ein gewisses natürliches Gefühl der Glaubwürdigkeit noch zuläßt.

In einer Figur, „Korbträgerin" (Abb. 9 bis 11), die unter ähnlichen Gesichtspunkten gestaltet ist, tritt als ein neues Element einer gleichermaßen auf die räumliche Orientierung ausgehenden Wirkung das Gewand hinzu, das nicht, wie wir meist gewohnt sind es zu sehen, das Organische des Nackten verhüllt, vielmehr es in seinen entscheidenden Momenten unterstreicht, begleitet und in seiner Wirkung hebt. Das Gewand dient hier ähnlich einem Gesimse an einer Architektur die Staffelung der Skulptur fühlbar zu machen. Wir sehen hierin, wie immer mehr Forderungen der Architektur auch für die Plastik aufgenommen werden. So eine Plastik muß vor allem verstanden werden als ein Bau mit klarer Konstruktion, mit einer inneren Achse, um die herum die Formen gebaut werden, wobei Basis, Bauglieder und Abschluß wichtige Elemente sind. Es ist leicht zu ersehen, wie das Aus-

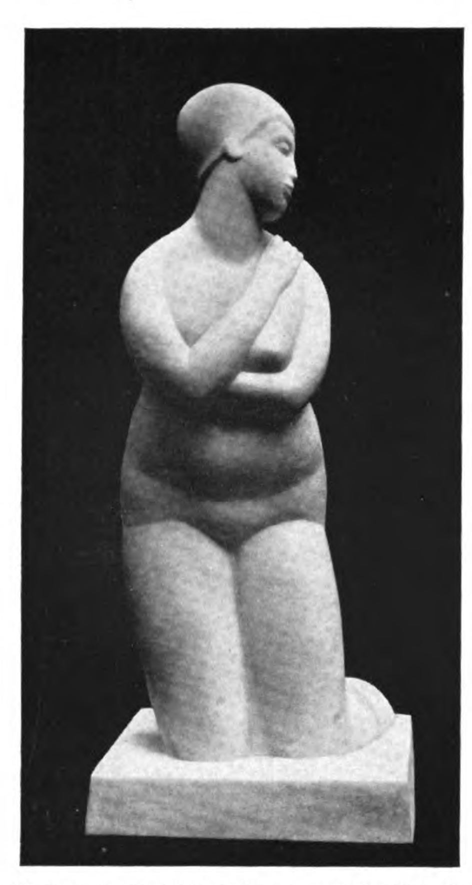




Carl Burckhardt. Ruhende Hirtin (Sandstein). (Abb. 6.)

balancieren des Gewichtes, das die Last der Korbträgerin darstellt, statisch klar durchgeführt wird, wie die ausgreifenden Arme gleich den Balken einer Wage die Beweglichkeit in den Hüften markieren, wie der säulenartige Hals zur Basis für die strenge Form des Korbes dient; dies alles, ohne daß dabei irgendeine fühlbare Modellierung der Oberfläche angewandt würde: Weichheit, Bewegung und Lebendigkeit der Form wird somit mit den neuen Mitteln ebenfalls erreicht, und es gilt für uns nur, ohne Vorurteil und ohne schon fertige übernommene Forderungen eines früheren Stils an den neuen Stil heranzutreten. Wir werden dann in den neuen Mitteln eine gleich große Vielgestaltigkeit, eine gleich weite Skala von Ausdrucksmomenten finden, und die Bezeichnung „primitiv" wird nur in dem Sinne einer einheitlich klaren und schlagenden Wirkung noch Geltung haben können.

Um auf die Brunnen zurückzukommen, so bedeutet dieser staatliche Auftrag, der auf Mesers Rat an Carl Burckhardt vergeben wurde, für Basel einen ersten Schritt des Entgegenkommens, den der Staat getan hat angesichts des drängenden Bedürfnisses der Künstler, mit ihren Werken, in denen der neue Geist sich ausspricht, vor das Volk, vor die breite Öffentlichkeit zu treten. Der Auftrag an unseren Bildhauer wurde auch noch in anderer Beziehung vorbildlich. Es ist gewiß ein seltener Fall, daß ein moderner Künstler bei einer solchen aus einer Bestellung hervorgehenden Arbeit sich ohne Einschränkung, ohne Hineinreden von Kommissionen und Auftraggebern, in seiner eigenen Formensprache rückhaltlos aussprechen darf, wie dies hier Carl Burckhardt ermöglicht war. Mit der Enthüllung seines Werkes wird vielleicht vorerst ein heftiger Disput über die Berechtigung dieser modernen Richtung in das Volk hinein-



Carl Burckhardt. Badende (Vorderansicht). (Abb. 7.)

getragen, aber eine Flucht vor der Auseinandersetzung mit diesen wichtigen Problemen unserer Gegenwart wird gerade für den Gebildeten um so weniger mehr möglich sein. Wie sich die Brunnen als ein festes Bauglied in der ganzen architektonischen Anlage des Badischen Bahnhofs behaupten werden, so wird auch auf den täglich an solchen Monumentalplastiken Vorbeischreitenden der Einfluß eines festen künstlerischen Willens sich sicher geltend machen.

Auf den ersten Blick wirken die auf dem erhöhten Anfahrtsterrain dem Treppenaufgang vorgelagerten Brunnen mit den sie bekrönenden Figurengruppen von Pferd und Stier und Weib und Mann wie zwei flankierende Pfeiler, die die Architektur als feste plastische Akzente inmitten des großen Platzes stützen. Bei näherem Hinschauen jedoch empfinden wir innerhalb dieser streng gebundenen Formen eine starke Dynamik, eine große Bewegtheit, die uns den unmittelbaren Eindruck gesteigerter Lebendigkeit vermittelt. Es ist sogar in diesen architekturmäßigen Gebilden so viel drängende Bewegung entfaltet, als das Zusammenklingen mit den überaus strengen kompakten Bauformen des Bahnhofs irgend zuläßt, mit denen diese Gruppen nicht gegensätzlich und getrennt, sondern als einheitlich und verwachsen erscheinen sollen. Bisher waren wir gewohnt, solche vor einer Architektur aufgestellte Plastiken in ihrer Ungebundenheit, in der oft beliebigen Freiheit ihrer Silhouette, in ihrer Realistik als den denkbar größten Gegensatz gegen die Architektur zu empfinden und sogar als solchen zu genießen. Bei diesen Burckhardtschen Brunnen wirkt einzig die notwendige natürliche Beigabe des strömenden Wassers als ein Element spielerischer Freiheit und als Kontrast zur Strenge und Gebundenheit der Bildwerke. Es tritt aber auch das bei der früheren Auffassung oft so störende Hineindrängen der naturalistisch modellierten Gestalten in das sie umgebende wirkliche Leben, in das Gewühl von Menschen, Pferden und Wagen nicht mehr ein: sobald wir uns diesen Gebilden nicht mehr mit Anteilnahme zuwenden, so kehren sie gleichsam in ihre baulichen strengen Formen zurück. Sie drängen sich uns trotz ihrer Lebendigkeit nicht auf, sie erfüllen immer wieder ihre primäre Pflicht, als Raumgebilde die Unruhe des Platzes zu stabilisieren, das Verworrene zu bannen und Platz und Architektur durch ein Bindeglied miteinander in Beziehung zu setzen. — Die engere Aufgabe, die dem Künstler direkt vom Staate gegeben wurde, war die Darstellung der Allegorie der zwei Flüsse Rhein und Wiese, die sich unmittelbar vor den Toren Basels vereinigen, als ein Sinnbild freundnachbarlicher Beziehungen der beiden anstoßenden Länder. Der Bildhauer hat versucht, sich der Bedingtheit des feststehenden vorgeschriebenen Motivs so viel wie möglich zu entziehen, nicht sich gänzlich darüber hinwegzusetzen, aber es mehr ins allgemein Symbolische zu erheben, das jedem Einzelnen seine persönliche Deutung zuläßt. Im Grunde interessierte ihn einzig und allein der plastische Ausdruck animalischen Lebens und die Einbeziehung der menschlichen Figuren in dieses ursprüngliche Wesen, aus dem heraus sich eine von jeder psychologischen Deutung befreite Entfaltung des rein Existenzhaften ergibt. Das brachte wie von selbst mit sich, daß nicht nur der Typus der Figuren ein solcher ist, den wir im Leben als primitiv und naturwüchsig bezeichnen, sondern daß auch in der ganzen Haltung und in dem Ausdruck des Mannes wie der Frau dasjenige betont ist, was wir immer wieder in Verkennung der Einheit der Schöpfung als ungeistig und in falschem Hochmut als minderwertig betrachten. Man könnte sagen, daß die rein formelle Annäherung von Mensch und Tier mit besonderer Freude herausgearbeitet wurde, weil in ihr



Carl Burckhardt. Badende (Seitenansicht). (Abb. 8.)

zugleich eine innerliche Zusammengehörigkeit sinnfällig wird. Dabei hilft gerade die starke Übersetzung in einen unnaturalistischen Stil und in eine aus dem Stein und der Steinbearbeitung entsprungene Fassung entscheidend mit, solche Darstellungen schon rein materiell aus dem Gesichtskreis trivialer Deutung herauszurücken.

Die bildhauerischen Mittel, mit denen der Plastiker gearbeitet hat, bauen sich aus den dynamischen Eigenschaften der kubischen Formen auf, die wenn auch fürs erste unter den bekannten Formen eines Pferdes oder eines Stiers wie verhüllt daliegend sich dennoch in ihrem Eigenwesen ergründen lassen. So wird z. B. eine Keilform, eine Zylinderform oder eine Kugelform in ihren Wirkungen der vortreibenden Energie, der ruhig gleichmäßig fortwirkenden Kraft oder eines ruhigen Beharrens in allen Varianten und allen Graden der Form und Stärke angewandt, um die Hauptbewegung der ganzen Komposition zu unterstützen. Diese Tendenz ist in der freien, durch Jahre hindurchgeführten Steinarbeit am fertigen Werk allerdings viel deutlicher zu erkennen. Doch sieht man schon in der Abbildung nach dem Entwurf (Abb. 2), wie z. B. das Konische der Gesamtform des Pferdekopfes, das Keilförmige des Pferdehalses, das Zylinderförmige des Pferdeleibs usw. betont ist, und wie alle die Hauptformen begleitenden Nebenformen wie Haare, Wellen in der Ausdehnung ihrer spezifischen Form sich der Ausdehnung der Gesamtform anschließen. Jede Form legt ihr ausladendes Gewicht nach vorn, damit eine Wellenbewegung, die Pferd und Mann mitreißt, zustande komme. Eben dieses Vorwärtsfluten ist es, was die Lösung der gestellten Aufgabe im freieren Sinne bedeutet, indem es uns aufs stärkste die Vorstellung eines Flusses erweckt. Dieser flutenden Bewegung in den beiden Gruppen gibt die plötzlich sie hemmende, zwischen ihnen sich einkeilende Treppe eine kontrapunktische Verstärkung.

Die Detailansicht der weiblichen Figur (Abb. 5) zeigt uns diesen gleichen Aufbau innerhalb der menschlichen Gestalt. Nicht die ruhende Stabilität ist gewollt, sondern der Ausdruck jener elastischen Spannung, welche die von der Welle vorwärts geworfene Figur aufbringen muß, um sich der gleichmäßigen Kraft der Bewegung einzufügen: darum der scheinbar übertrieben starke Schwung der vollen Schenkel, die Schmalheit der Hüften, die Gedrungenheit und Geschlossenheit der an den Kopf gepreßten Arme. Gerade die Gefahr des ruhigen Setzens, zu der die vollen runden Formen leicht Anlaß gegeben hätten, wurde durch diese Disponierung glücklich vermieden.

In der Detailabbildung des Mannes mit dem Pferd (Abb. 3) fällt uns eine Übereinstimmung der spezifischen Volumenausdehnung des Männerkopfes mit dem







Carl Burckhardt. Korbträgerin (Bronze). (Abb. 9, 10 u. 11.)



Pferdekopf auf. So geht der Ausschnitt der den Kopf des Mannes begrenzenden Haarkappe mit dem Ausschnitt des Pferdemauls in formverbindendem Sinne schön zusammen. Ebenso zeichnet sich der Umriß der ganzen Gestalt ungezwungen ein in den pyramidenartigen Aufbau des sich emporreckenden Pferdes. Ferner ist der einfache Kontrast der Gegenbewegung der lose ausgebreiteten, herabfallenden Arme des Mannes im Vergleich zu den erhobenen angepreßten Armen der weiblichen Figur ohne weiteres ersichtlich.

Diesem Werke begegnet der aus dem Norden kommende Reisende beim Austritt aus dem Bahnhof, bei seinen ersten Schritten auf Schweizer Boden. Es tritt ihm darin das Sinnfällige einer Allegorie des Gegeneinanderflutens zweier Flüsse vor Augen, das mit modernen Mitteln unter Verzicht auf alle traditionellen umschreibenden Beigaben erreicht ist. Und wenn er sich vielleicht auch zu gründlicherer Betrachtung, die erst den vollen plastischen Genuß vermittelt, keine Zeit nimmt, so wird er doch eine Vorstellung mit sich nehmen von der Regsamkeit unseres Landes auf dem Gebiete der Kunst, wo sich die neue Bewegung in der Plastik schon heute zu starken Schöpfungen verdichtet hat.

Neben diesem monumentalen Schaffen hat Carl Burckhardt eine Reihe von kleineren Plastiken ausgeführt, die teilweise in Privatbesitz, teilweise in dem bekannten Winterthurer Museum Platz gefunden haben. So wäre zu berichten von in Holz geschnitzten Figuren, die allerdings in ihrer Ausführung der üblichen malerischen Holzbehandlung entgegengesetzt sind. Es sind meist in harten exotischen Hölzern mit ganz glatter Oberfläche im Sinne der besprochenen Marmorfigur durchgeführte Arbeiten, die jede eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Volumendurchdringungen zugunsten einer Raumwirkung bedeutet, urd die unter Vermeidung aller Oberflächenmodellierung gemacht sind.

Während das Holz sich mehr für das Ruhige, Geschlossene und Kompakte eines Motivs eignet, so gestattet die Bronze, wie bekannt, eine viel lockerere Darstellung der Bewegung. Die Skizze zu einem Tänzer (Abb. 12) zeigt uns eine solche vom Künstler für Bronze gedachte Arbeit. Es ist das Motiv einer nach allen Seiten drängenden Bewegung dargestellt, und zwar ist versucht, die Aufeinanderfolge mehrerer zeitlich verschiedener Bewegungen zusammenfassend zu einer Einheit zu bringen.

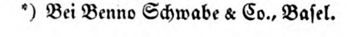
Carl Burckhardt hat auch als Schriftsteller versucht, über seine Ziele und Mittel sich klar zu werden, in dem kürzlich erschienenen Buche über Rodin und das plastische Problem*). In unserer komplizierten Übergangszeit, in der zwei starke Extreme miteinander ringen, ist dieser Versuch unternommen worden in der Absicht, sich an Hand der überragenden Persönlichkeit Rodins zu vergegenwärtigen, welche Wege von den eigentlich plastischen Forderungen hinwegführen, und welche geeignet sind, das Ziel einer Beschränkung auf das den plastischen Mitteln im Gegensatz zur Malerei eigene Feld zu erreichen. Die aus der französischen Tradition hervorgegangene malerische Auffassung der Skulptur mit ihrer Abhängigkeit vom Lichteinfall wird hier in Gegensatz gestellt zu den neuen Erkenntnissen, und es werden die Mittel aufgezeigt, die der heutigen Generation erstanden sind: die neue Dynamik der Raumform, die neue Lichtgebung, die unabhängig vom Lichteinfall die Kraft der existenzmäßigen Form bedingt.

Der Leser dieses Buches wird zu der Überzeugung gelangen, daß das Schaffen des modernen Bildhauers nicht ein beliebiges Tasten im Nebel ist, sondern von dem starken Willen getragen wird, wieder die Tradition zu finden, die von persönlichen individuellen Ausdrucksmitteln hinweg zu allgemein gültigen führt. Notwendigerweise muß dieses Schaffen wieder anknüpfen an die großen plastischen Epochen, an die altgriechische Kunst, an Ägypter, Inder und Gotiker. Man darf dabei die Behauptung aussprechen, daß der Plastik gegenüber der Vorwurf der Zerrissenheit und Zerfahrenheit unsrer Zeit am wenigsten angebracht ist, indem gerade der Plastiker sich heute in Gegensatz zu aller Romantik stellt und das schwere Opfer sich auferlegt, seine individualistischen Neigungen, zu denen vor allem die ausschweifende Phantasie gehört, zurückzudämmen gegenüber dem allgemein Gültigen und Gesetzmäßigen.

Mit seinem Buch über Rodin, das vor allem ein Bekenntnisbuch für die moderne Auffassung des plastischen Problems ist, stellt sich Carl Burckhardt der in Deutschland so sehr verbreiteten Theorie des Hildebrandschen Buches, nach der auch bei einer Statue die Reliefauffassung d. h. das optische Bild das Primäre ist, entgegen, indem er das runde räumliche Gestalten als erste Forderung für den Bildhauer — und als das ursprüngliche Wesen aller Plastik darstellt.

Diese Überzeugung hat auch seine eigenen Bildwerke geschaffen.

Wilhelm Barth, Basel.



*) Bei Benno Schwabe & Co., Basel.



Carl Burckhardt. Tänzer (Bronze). (Abb. 12.)



Wilhelm von Scholz.

Von Otto Doderer.

1.

Im Jahre 1890 tritt der Vater des damals sechzehnjährigen Wilhelm von Scholz von seiner Stellung als preußischer Finanzminister zurück und siedelt auf sein einige Jahre vorher erworbenes Gut nach Seeheim bei Konstanz über. Der junge Scholz findet sich plötzlich aus den ummauerten Engen des Berliner Asphaltes in die freien Weiten eines Eigentums versetzt mitten in die anmutige Landschaft um die große ruhende blaue Wasserfläche, die im Angesicht ferner Gletschergebirge umkränzt ist von altersgrauen Reichsstädtchen, Klöstern, Münstern, Burgen und Schlössern, Fürsten- und Bischofssitzen, in ihrer Mitte die Stadt der Reichstage, Konzilien und Judenmorde. Mit heller Freude empfindet er von nun an dieses Bodenseeland als Heimat seiner Seele. Er begeistert sich an den Schönheiten und der Geschichte der Landschaft, die als Schwelle vom Nord zum Süd eine besondere Kulturpflegestätte war seit altersher, aber er erlangt kein innerliches Verhältnis zu den alemannischen Menschen, die sie bevölkern. Er hat die wurzellos ausgereifte Jugend zu büßen: denn er fand zwar eine Heimat, aber ist nicht bodenständig in ihr.

Noch zwei Primanerjahre, und er ist auf der Universität, um Literaturgeschichte und Philosophie zu studieren: in Berlin, Lausanne, Kiel. Im dritten Semester, währenddem er in Kiel gleichzeitig seine Militärpflicht abzudienen begonnen hat, findet er Vergnügen an einem flotten Leutnantstum und wird Fahnenjunker in Karlsruhe, ist aber auch das Leutnantsleben nach knapp einem Jahr überdrüssig, nimmt seinen Abschied und geht nach München, wo er seine ersten Gedichte veröffentlicht, sein Studium zum Abschluß bringt und mit dem Theater in nahe Berührung kommt. Seit einigen Jahren ist er jetzt Dramaturg und Spielleiter am Stuttgarter Landestheater.

Das Wörtchen, das Wilhelm Scholz vor seinen altbürgerlichen Namen zu schreiben das Vorrecht hat, ist seiner Begabung verhängnisvoller gewesen, als es ihm nützen konnte. Das Leben hat ihn nicht hungern und darben lassen, und er hat nie ein Proletendasein durchkreuzt, er lebte in einer Oberschicht, wo man auf ästhetische Sauberkeit zu achten gewohnt ist, wo vielfach hoch und niedrig gewichtigere Wertungen bedeuten als gütig und herzlos, wo das Talent gar zu leicht von den Kräften des Volkstums abgeschieden und in eine feudale Exklusivität gerückt ist, in der kein Vollmenschentum gedeiht. So macht Wilhelm von Scholz, nachdem er die Stufe einer gewissen ökonomisch sich spezialisierenden Eigenart erreicht hat, zwar noch mancherlei gefühlsmäßige Wandlungen durch, hat aber kein Wachstum mehr in die Tiefe, sondern ergeht sich in einer bloß formalen Entwicklung: seinem Talente fehlt vielleicht doch die letzte produktive Ursprünglichkeit, es ist letzten Endes mehr oder weniger rezeptiv und eklektisch: er ist Ausdruck, nicht Erschütterung — nicht nur als Lyriker, auch als Dramatiker. Sein Talent hat sichere, gepflegte Hände, keine Pratze. Sein Element ist das Zwielicht: Nacht, halbdunkle Geisteszustände, mittelalterliche Vergangenheiten; seine Verpuppungen sind Verwaiste und Ausgeschlossene: Mönche, Könige, einsame Dombauherren, Ritter und Wanderer. Er hat zuviel Distanz vom Leben, darum braucht er distanzierte Stoffe. Die Worte, die er die Marquise in der „Gefährlichen Liebe“ sagen läßt, sind brandmarkend in ihrer einseitigen Richtigkeit seinem eigenen Schaffen auf die Stirn geschrieben:

Das Schöne ist im Leben alles Kunst.
Natur ist plump, bewußtlos ohne Rausch.

2.

Sein Verhältnis zur Bodensee-Landschaft ist innige Zuneigung. Er wird nicht müde, sie wie ein Minnesänger zu preisen. Es mögen besonders glückliche Nebenumstände gewesen sein, die beim ersten Eindruck für die bleibende Anschauung bestimmend waren. Eine der Ursachen deutet er an, wenn er gelegentlich eines Gesprächs über Konstanz meint: „Ich kam aus Berlin. Schon räumlich hatte ich da das Stadtganze nie gesehen, nie umwandert, nie deutlich als einen in inneren Wechselwirkungen pulsierenden Lebensorganismus erkennen können. Zumal mir in Berlin Staat und Reich viel mehr zum Bewußtsein kamen als die Stadt.“ Um so eindringlicher mußte auf seine Empfänglichkeit eine Gegend wirken, die mit landschaftlichen Schönheiten überaus gesegnet und kulturellen und geschichtlichen Reichtums voll ist. Ihr ist ein gut Teil seines Schaffens entsprungen: sein Gedichtband „Hohenklingen“, der ursprünglich rundweg „der See“ heißen sollte, sein „Jude von Konstanz“, seine Bücher „Der Bodensee“ (das auf Bestellung geschrieben zu sein scheint, aber gerade darum intimer Reize nicht bar ist) und „Sommertage am Bodensee“, dann die Anthologie „Der See, Ein Jahrtausend deutscher Dichtung vom Bodensee“, mittelbar wohl auch seine Arbeiten über die Mystik, den Minnesang und die Droste.

Wenige Teile Deutschlands sind in sprachlich so schönen, frischen und geistvollen Schilderungen beschenkt worden, wie sie Scholz in seinen Bodensee-Büchern gegeben hat. In seinen Bändchen „Reise und Einkehr“ und „Städte und Schlösser“ sind landschaftlich keine Begrenzungen gezogen, sie reichen z. T. auch über das Reich hinaus: meist irgendwo dahin, wo sich noch ein Stück Mittelalter erhalten hat. Scholz erläutert die Absicht seiner Reise- und Wanderbilder mit folgenden Worten: „Während den Verfasser zuerst der Wunsch leitete, durch schriftliche Rechenschaft, die er sich von allem Erlebten gab, alles für sich selbst ins Licht zu bringen, was er gesehen, auch das, was er zunächst nur unbewußt gesehen und nicht beachtet hatte, fühlte er bald die Freude, daß flüchtige Tage oder Wochen zu festen Gestaltungen wurden, zu klarem Raum und erfüllter Zeit, in der Landschaft und Städte, Wetterstimmungen und Jahreszeiten deutlich und unverlierbar standen.“ Diese Freude des Reisenden macht die Eindrücke lebendig und farbig, obwohl Scholz keine persönliche Kunstform für sie gefunden hat: es sind Feuilletons. Daß sich sein bildnerisches Talent mit photographischen Aufnahmen begnügt — von denen einige in seinen Aufsatzbüchern abgedruckt sind —, mag in gewisser Hinsicht symptomatisch auszulegen sein. Scholz pflegt das „empfindsame“, be-

sinnliche Reisen im Sinne Goethes, aber merkwürdig ist, wie wenig der Mensch auch in diesen Stimmungen und Betrachtungen zur Geltung kommt. Wer mit einem Zeitgenossen wahrhaft goethisch reisen will, muß sich an Hermann Hesse wenden. Scholz hat sich in seinen letzten Wanderbildern immer mehr von der Landschaft weg ins Abstrakte gewendet. Ihn fesseln „gebauter Raum": die Architektonik, und Zeit: die Geschichte.

Vor dem Band „Städte und Schlösser" steht als Widmung ein Brief an seinen geliebten, im Krieg als Fähnrich gefallenen Jungen. Diese Widmung leuchtet auf dem wahrlich nicht spärlichen Gesamtschaffen des Dichters wie das rote Herzensmal im „Herzwunder" — so selten ist das Menschlichwarme darin.

3.

Selbst in seinem Innerlichsten, seiner Lyrik, ist dieser Herzschlag nicht spürbar. Er hat sich nicht in sie hineinverblutet. Seine Gedichte sind nicht Blüten der Sinnlichkeit des Blutes, sondern der Sinnlichkeit der Nerven: intuitive Reflexe des Gehirns. Seine künstlerische Eigenart beruht darin, durch Zusammenfassung von Assoziationen die poetischen Affekte hervorzurufen, die in ihm durch die Intuition entstanden. Das Metaphorische ist ihm Selbstzweck. Mit großer Kunst benutzt er das Mittel, toten Dingen Bewegung unterzulegen. Es heißt von der Begegnung mit einem Blinden:

> Mißtrauisch spähte sein Hinterkopf
> statt des erloschenen Gesichts.

Oder:

> Hörst du nicht fern
> die gestorbenen Kön'ge und Herrn
> sich an die silberne Sargwand schmiegen?

So entsteht der Eindruck somnambulen Erlebens, des Inkommensurablen, des Sichselberfremdwerdens — Gefühle, deren Wiedergabe Scholz vor allem in den Nachtgedichten mit musikalischer Feinhörigkeit gelingt. Dennoch liegt vielleicht ein wenig Methode darin: sozusagen sich selbst auszuschalten, sich mit geschlossenen Augen von außen an das eigene und das fremde Leben heranzufühlen und hineinzuprojizieren. Um noch einige Beispiele zu nennen:

> Die Nacht, die nebelschwere, nimmt
> mich mit ins Dunkel, das mich füllt.

Oder:

> Sieh, ich bin die einsame stille Wacht
> an der Grenze. Alle sind mir fern.
> Und du rollst um mich, Weltkugel Nacht,
> wie um den vergessenen letzten Stern.

Oder:

> Nun fühl ich ruhen Stein auf Stein,
> nun fühl ich alle Balken tragen,
> nun fühl ich alle Türen schließen
> und alle Fenster mächtigen Schein
> in nächtige Zimmer leer ergießen.

So wiederholt sich Scholz im Grunde nur immer wieder (was ein Dichter, der Achtung vor sich selber und seinen Lesern hat, nie tun sollte), und von diesem Standpunkt aus betrachtet, hat er gar nichts von Mystik, auch nichts Mysteriöses an sich, obwohl er sich selbst für einen Mystiker hält und in seinem Büchlein über „deutsche Mystiker" kokett Verse „eines Neueren" zitiert: der er selber ist. Genau so wenig mystisch ist sein Zeitgefühl:

> .... all unser Leben ist,
> nur weil auf ihm unsichtbar Sehen ruhte,
> wie unser Blick in dieser Traumminute
> dort auf dem Paar, das sich im Dämmer küßt.

Oder:

> Was uns bleibt? Der Traum von Stunden,
> die ein ganzes Leben waren,
> und das Werk von schweren Jahren,
> die wie eine Nacht entschwunden.

Oder:

> Es wirrt von Worten, flimmert von Gesichten,
> und mich umhallt aus Sagen und Berichten,
> sich mir aufdrängend, lauter fremdes Sein.

Das alles hat Hugo von Hofmannsthal in seinen Terzinen über Vergänglichkeit einmaliger und besser gesagt. Wahre Mystik steckt in einer einzigen Hymne von Novalis mehr als in den beiden Lyrikbänden von Scholz; jene Mystik aber ist Romantik ohne Überschwang, zimperliche Resignation: Dekadence.

Scholz hat nur wenige Tasten des Empfindens, die er wechselnd anschlägt und mit Rhythmik füllt: Nacht-, Entfremdungs- und Vergänglichkeitsgefühle. Um sie spielt seine formende Phantasie in einer Weise, die man, wenn man will, als expressionistisch bezeichnen könnte, wenn nicht alles intensivste Erleben ohne weiteres expressionistisch würde. Scholz gelingt es, durch eigentlich expressionistische Mittel auch rein Visuelles Wort werden zu lassen, so in den Landschaften „Rheinüberfahrt" und „Rennstieg-Wanderung", und so verdanken wir ihm einzelne Gedichte, die tatsächlich ihresgleichen nicht haben in unserer Lyrik: die Nachtgedichte „Nächtlicher Weg", „Mitternacht", „Haus bei Nacht", „In einer Dämmerstunde", liedhafte Gedichte wie „Der fremde Wanderer", „Der Wanderer", „Der Ritter", „Die Herbstburg", Spruchgedichte wie die „Brunnen-Inschriften" und balladeske Lyrik wie die „Königsmärchen" und „Abt Mangold und der Reichenauer Fischer".

4.

Die kleine Schrift „Deutsche Mystiker" beweist, daß Scholz kein Verständnis hat für katholische Innigkeit. Ihm fehlt das religiöse Urgefühl, jedwedes Priestertum, er kennt nicht die Inbrünste jeder Art, mit denen sich Dehmel zwischen Gott und Tier herumschlug, er bleibt bei der mittelsten der drei Unterscheidungen Jean Pauls, der das Äußere, das Innere und das Innerste abstufte. Man kann auch in der Mystik das erste Sturmesbrausen vor der Reformation spüren, aber es ist nicht möglich, Luther als Mystiker zu bezeichnen. Anderseits ist Mystik mehr als religiöse Ekstase, mehr als Zungenreden, mehr als das „Suso, laß sausen". So ausgezeichnet die einzelnen Kapitel über den Rausch der Rede, die Ekstase, Mystik und Christentum an sich sein mögen, so sagen sie doch nur eine halbe Wahrheit, weil sie sich im wesentlichen nur mit dem sprachlich-dichterischen Problem, weniger mit dem geistig-religiösen Phänomen befassen, sondern eigentlich nur darauf beschränken, sich auf Susos Wort zu berufen: „Wie kann man Bildloses gebilden und Weisloses beweisen?" Scholz sieht in den Mystikern unterdrückte Erotik, verirrte Nachkömmlinge der Minnesänger. Es hat den Anschein, daß ihn nicht seine Ent-



wicklung zur Mystik führte, sondern umgekehrt seine Entwicklung durch die Beschäftigung mit der Mystik beeinflußt worden ist, die hinwiederum von heimatlichen seine und geschichtlichen Interessen herrührte, ebenso wie freien Nachdichtungen der Minnesänger („Minnesang").

Wie er dem Bodensee als Wahlheimat angehört, so dem Theater als seinem Beruf. Als Zeugnis seiner dramaturgischen Praxis liegt die geschickte Bühnenbearbeitung des Hölderlinschen „Empedokles"-Fragmentes vor. Seine theoretischen Abhandlungen zum Theater sind in den beiden Bänden „Gedanken zum Drama" gesammelt. Sie sind analytischer Art, synthetisch nur da, wo sie eigene Programmatik berühren. Scholz fußt auf Hebbel, „dem Manne, der zuerst die Notwendigkeit im Kunstwerk aufspürte" — die (selbstverständliche!) innere Notwendigkeit, das dreifach gesteigerte: es kann so sein, es ist so, es muß so sein. Bemerkenswert auch, was Scholz zu Hebbel als Mensch zu sagen hat. Wir sind der Meinung, daß Hebbel, mag er auch als empfindsamer Mitmensch unter seiner Armeleute-Herkunft gelitten haben, als Schaffender Gott dafür hätte danken sollen, sie war für ihn ein Kapital. Kleist und Schiller werden von Scholz selten erwähnt. Als Bühnenfachmann scheint er, wie heutzutage üblich, die Hebammendienste des Regisseurs zu überschätzen. Im übrigen enthalten die beiden Bände als Beiwerk zu viel belanglose Abfälle: kleine Notizen, Bücherrezensionen usw.

Nicht auf der Höhe der „Gedanken zum Drama" ist „Die unsichtbare Bibliothek", ein kleines Buch, das fingierte, zum Teil satirische, zum Teil ernstgemeinte Rezensionen über ungeschriebene Bücher enthält. Auch das Bändchen „Der Dichter" ließ er sich als Gelegenheit, Endgültiges zu sagen, entgehen. Es beginnt mit folgendem absurdem Bild: „Ich sehe den Dichter als eine kleine Gestalt in einem sehr großen Raum, in einer Ebene oder einem Gebirge, am Grunde des großen Gewölbes. . . . Es ist köstlich zu sehen, wie seine kleine Gebärde das Gefühl des Aufragens ausdrückt, das Gefühl: dieser ungeheure Raum ist um mich gerundet, kreist um mich, die Mitte." Eine Vorstellung, die nichts Prometheushaftes in sich birgt! Scholz ist in diesen Büchelchen hartnäckig in die vage, gesuchte Idee ichlosen Raum- und Zeitgestaltens verrannt und zu sehr vom Wesentlichen in ein knisterndes Gebläse abgeirrt. Der Dichter ist mehr als, um es so auszudrücken: metaphysisches Auge, seine menschlichen Konfessionen, sein Erleiden und Erleben sind wichtiger als Erschauen und Erdenken.

5.

Dramatiker heißt für Scholz: „Schöpfer des Raumkunstwerks der menschlichen Leidenschaften". In seinem eigenen Schaffen ist, wie er an einer anderen Stelle sagt, „mitbestimmend der Raum zum seelischen Aufglühenlassen der Gestalten durch die Leidenschaft", den er instinktiv an einer Fabel, einem Stoff empfindet. Wie verhält sich hierzu die Äußerung Hebbels: „Im Drama ist mir zumut, als ob ich mit bloßen Füßen über glühendes Eisen ginge; um Gottes willen nur keinen Aufenthalt; was nicht im Fluge mitgeht, gehört nicht zur Sache!" Uns dünkt: Scholz ist bei solchen Geständnissen zu sehr in lyrisch-dramatischen Dichtungen von der Art des „Gast" und „Herzwunder" befangen. Auch das Drama ist für ihn nur (seelische) Landschaft, nur Architektur. Es ist leichter, aus der Unbegrenztheit der Phantasie Typen und Stimmungen auf die Bühne zu stellen, als Wirklichkeit zu kunstvoller Kausalität zu ballen. „Anfang ist die Situation", behauptet Scholz. „Es ist ein Irrtum anzunehmen, die Handlung eines Dramas entwickele sich aus dem Charakter des Helden. Sie entwickelt sich aus seinem Schicksal, und zwar dort, wo sich das Schicksal zu einer Kräfte umschließenden, Gegensätze zum Kampfe lösenden Situation ausgestaltet." Die Arten des dichterischen Schaffens sind mannigfaltig verschieden. Von der Situation aus kann wohl Spiel und Dichtung werden, aus ihr allein aber keine Tragödie; Ideen und Gefühle können wohl Gestalt annehmen, aber die Gestalten werden nur Gespenster der Gedanken sein. Unter den Kunstgattungen übt gerade das Drama die unerbittlichste Diktatur der Gattung aus. Erst über das Kino hinweg ist es jetzt im Begriff, aus der Psychologie, dem Milieu, der Situation wieder zurückzukehren zur Tat auf der Bühne. Auch Otto Ludwig ging von der Situation aus, aber er hatte darum jedesmal einen endlosen, umständlichen und aufreibenden Umformungsprozeß mit seinen Stoffen durchzumachen, bis sie seinem künstlerischen Gewissen genügten. Schiller und Hebbel erlebten ganz dramatisch, d. h. vom Charakter aus.

Es läßt sich wohl denken, daß Stücke wie der Einakter im Stil Maeterlincks „Der Besiegte", das symbolische und dichterisch edle, aber bewegungsarme Spiel „Der Gast", das zwischen Wildenbruchs „Herenlied" und Vollmoellers „Mirakel"-Pantomime aufgesprossene „Herzwunder" und, am meisten, das neue Schauspiel „Der Wettlauf mit dem Schatten" diesen Ausgangspunkt hatten, nicht aber bei Stücken wie „Meroë" (der strengen Hebbelschen Königstragödie), „Gefährliche Liebe" (dem Schauspiel aus dem Paris am Beginn der Revolution — ganz psychologische Problematisierung), „Die Feinde" (Schauspiel aus den Befreiungskriegen, sich fatal dem vaterländischen Festspielton nahend, aber mit dem Vorzug scharfer Charakteristik). Den „Juden von Konstanz", seine heroische und stärkste Tragödie, zieht Scholz selbst gelegentlich als Beispiel heran, um die vitale Bedeutung des dramatischen Explosivstoffes, der im Grundkonflikt, also im Charakter, schon angelegt ist, deutlich zu machen. „Nehmen Sie das Beispiel eines Juden," sagt er, „der von seinem Glauben und seinem Stamm abfiel, um sich unter den Christen eine feste Heimat zu schaffen, und den doch die einzige Heimat, die er hat, seine Vergangenheit, nicht losläßt. In diesem Drama muß jedes Moment der Handlung, wenn es als begründet angesehen werden soll, sichtbar aus der alten oder der neuen Heimat des Mannes erwachsen, an den Grundkonflikt erinnern."

Schon die Voraussetzungen sind anders bei den barocken Einfällen, in denen Scholzens Erfindungsgabe, des Klassizistischen müde, sich gelegentlich ausläßt: in seinen Grotesken. Sie sind und wollen nichts weiter sein als Situation, in die Länge gezogene Situationskomik. Sie widerstreben den dramatischen Naturgesetzen, aber sie können ihrer Zugkraft trotzdem sicher sein. Das Leutehirn ist nun einmal so närrisch, daß es die Lach-

muskeln um so heftiger gereizt fühlt, je häufiger ihm der an sich gleiche, in der Anwendung aber verschiedenartige Fall von Inkongruenz einer Vorstellung mit der Wirklichkeit vorgesetzt wird. Die „Komödie der Auferstehungen“: „Vertauschte Seelen“, stammt, die spaßigste Abart von Seelenwanderung behandelnd, der Idee nach von der alten indischen Fadlallahfabel her, nach der man mit Hilfe eines Zauberspruchs seine Seele von jedem beliebigen toten Leib Besitz ergreifen lassen kann, während der eigene Leib mittlerweile ohne Seele und tot ist. Sie ist nur zweidimensional und entbehrt vollkommen der dramatischen Komposition: sie hätte ins Endlose fortgesetzt werden können. Trotzdem ist sie eine der gesündesten und wirksamsten Komödien der neueren Zeit. Die burleske Laune „Doppelkopf“, eine Groteske für Marionetten, stellt die Frage: wie, wenn einmal nicht nur zwei Seelen in einer Brust wären, sondern auch zwei Köpfe auf einer Brust? In einem Abnormitätentheater stellt sie ein solches Wesen vor, auf dem zwei Köpfe beieinander sitzen: ein Lockenkopf und ein Kahlkopf, ein materialistischer und ein idealistischer. Es ergeben sich die drolligsten Konflikte: einer möchte gern Schlagsahne, der andere Heringsalat, sie ohrfeigen sich gegenseitig mit ein und derselben Hand, schließlich durchsticht einer dem anderen aus Eifersucht die Brust und damit die eigene Brust — und sind doch beide, wie sich am Schluß dieses dreifachen Theaterspiels zeigt, nur Opfer einer Intrige gewesen; die Angebetete entpuppt sich als Damenimitator.

Es bleibt noch von dem neuesten Werk von W. von Scholz zu reden, dem Schauspiel „Der Wettlauf mit dem Schatten“, das im Einfall gewisse Berührungspunkte mit den „Vertauschten Seelen“ hat. Scholz konstruiert einen merkwürdigen Fall von Telepathie, um die dämonische Hellsichtigkeit des Dichters aufzuzeigen. Er erfindet das Doppelgängertum einer erdachten Romanfigur mit einem Menschen aus dem Leben und läßt die Phantasie mit der körperlichen Wirklichkeit aufeinanderstoßen. Den Dialog bestreitet der literarische Theoretiker W. v. Scholz. Die Exposition, als interessante Situation, vermag wohl anfangs zu faszinieren, dann wird das Stück nur noch Exkurs. Scholz hat seine eigene Warnung außer acht gelassen: „Es besteht für den Dichter die Verlockung, die Antithesen in sich dialektisch-abstrakt fortzeugen zu lassen, das Drama in der Idee statt in der konkreten Erscheinung auszugestalten.“

Die deutsche Bühne ist zu arm an Stücken von Qualität, um sich Stücke, wie den „Juden von Konstanz“, die „Vertauschten Seelen“, den „Gast“ und „Herzwunder“, die sich gleichermaßen durch bühnengerechte Aufmachung wie durch sprachliches Ebenmaß und Stimmungsgehalt auszeichnen, entgehen zu lassen.

6.

Ungleichartig und ungleichwertig sind die in dem Sammelband „Die Beichte“ vereinigten Novellen. Sie sind z. T. aus den Reisebüchern übernommen und selbst nichts anderes als Betrachtungen, Gespräche, Stimmungen: lyrische Momente mit epischem Gerüst, Kolorit, nicht Gestaltung, Fälle und Episoden, keine Ereignisse und Schicksale. Einzig die drei Novellen in der Mitte des Buches — die Titelnovelle „Die Beichte“, „Charlotte Donc“, „Der Unkenbrenner“ — sind gewachsene Novellistik. Die „Beichte“ erinnert an Wilhelm Schäfers „Halsbandgeschichte“. Der große historische Horizont der Schäferschen Dichtung fehlt ihr, dafür hat sie ein höchst interessantes kriminalpsychologisches Profil. Auffallend ist, wie der Sprache dieses Lyrikers in der Prosa aller Schmelz entgleitet, und es zeigt sich, ein wieviel größerer Sprachgewaltiger ein elementarer Erzähler sein kann, wenn der Lyriker Scholz frostig und mit trockener Phantasie in die Nachbarschaft von Schäfer gerät und Schäfer gar ein andermal anhebt: „Es duftete ein Gerücht den Rhein hinunter“.

7.

Im Verlag Georg Müller (München) beginnen die „Gesammelten Werke“ von W. v. Scholz zu erscheinen. Sechsundvierzig Jahre sind ein noch zu frühes Alter, um die gesamte Ernte ungeachtet aller Spreu einzuscheuern. Goethe schuf in der zweiten Hälfte seines Lebens, nach seinem 45. Jahre, noch den Faust, den Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea, die Wahlverwandtschaften, einen großen Teil seiner besten Gedichte und Wahrheit und Dichtung. Scholz hätte klüger getan, vorerst einmal mit einer kleinen wählerisch gesichteten Auslese, die etwa (statt der zwei erschienenen dicken Bände der Gesamtausgabe) nur die dreißig besten Gedichte, die besten Dramen, die drei besten Novellen und vielleicht noch eines oder das andere Reisebild enthalten hätte können, in breitere Kreise vorzudringen, denn seine Mission ist nicht damit erfüllt, Kärrner an der Spitze der Reaktion gegen den Naturalismus gewesen zu sein.

Es ist nicht schwer, ein Werk auf den kritischen Seziertisch zu legen und sich zu nüchterner Kühle zu zwingen. Wir tun es in dem Glauben, daß Scholz sich gerade eben in dem Zustand jenes Konkurses befindet, in dem wir, nach einem von ihm selbst zitierten Ausspruch, entweder ganz zugrunde gehen oder aus dem wir uns aufs neue um so gefestigter aufraffen. Vor dieser Entscheidung tut allein rücksichtslose Strenge not. Mit dem Können allein ist es nicht getan, die Kräfte kommen von innen und von unten, und das einzige, das Kunst zu mehr als Luxus macht, ist der heilige Kampf ums Menschentum.

Gedichte von Wilhelm von Scholz.

Nächtlicher Weg.

Schwer schweigt der Wald in schwarzer Pracht.
Mein Mantel flattert durch die Nacht,
streift welkes Laub am Boden mit;
und wo die Äste wie Gestalten
hoch über mir die Hände halten,
folgt Zittern meinem festen Schritt.

Und leis an mir herniederglitt,
als woll's im feuchten Gras erkalten,
was in mir kämpfte, rang und litt;
was ich in mir für schlecht gehalten,
das nahm die Nacht im Atem mit.

Und stiller meine Schritte hallten,
wie eines fremden Freundes Tritt.



Zwiegespräch im Raum.

Wer bist du?
Der Gestaltende,
der Waltende.
Und du?
Bin der Gewahrende.
Mein Leib, das Blut, das in ihm kreist,
mein dunkles Sein, wird mir zu Geist;
was ohne Worte in mir spricht,
wird mir zu Wort, wird mir zu Licht.
Ich bin der Offenbarende.

Was als Gedanke mich durchwallt,
dem geb' ich bleibende Gestalt,
dem geb' ich dunkles Sein und Blut,
darin es auf sich selber ruht.

So gib mir Blut!
Gib du mir Licht!

Wären wir eins, Gott wäre nicht. —

Die Herbstburg.

Durch die herbstlichen Wälder ruft der Wind
mit vielen Stimmen.
Komm! Wir wollen die Höhe erklimmen,
wo die verlassenen Mauern sind.

Windstill, in dem Brausen und Rauschen,
ist der Burghof. Rast und Raum
umragt den reglosen Eschenbaum
mit schweigendem Lauschen.

In die Wege der Wolken klafft das Tor,
durch das wir kamen;
kaum reichen in den Bogenrahmen
die höchsten Wipfel des Waldes empor.

Wir sind vom rauschenden Leben geschieden —
in Schatten und Wolkenwiderschein
allein
in diesem aufgebauten Frieden.

Hoch in der ummauerten Stille
löst sich ein Blatt und schwebt vom Baum.
Wir gehen aus dem verwandelten Raum
einsam zurück ins Rauschen der Fülle.

Der Wandrer.

Schwermütig wächst mein Frieden
in Herbst und Einsamkeit.
Mein Weg zur Dämmerzeit
vergraut wie abgeschieden.

Ich fühle mich Gestalt
und Wesen tief vertauschen;
wildfremde Schritte rauschen
durchs Blattgewirr im Wald.

Still geh' ich, schattenlos
im Grau, als wandle sich
der lange Weg in mich,
auf dem ich wurde groß.

Daß ich der Wandrer bin,
der diesen Weg gegangen,
sind Worte, die verklangen,
und haben keinen Sinn.

In einer Dämmerstunde.

Ich wohne, wo die Wolken gehn,
stillhoch in einer Dämmerstunde;
waldtiefer Bäume Wipfel stehn
um meinen Tisch in naher Runde,
die gern mein Licht im Abend sehn.

Alt ist der Leuchter, der es trägt,
alt sind die Bäume, die es schauen,
die Flamm' ist alt, die sich bewegt
und flattert durch das ewige Grauen,
wenn die uralte Luft sich regt.

Flüsternd umkreist die Dämmerung
mich und mein Licht, das nach ihr greift.
So alt ist alles, ich so jung —
da ist's, als ob ein Wort mich streift,
das rings um mich zur Fülle reift.

„Du bist so alt als alle wir —"
sprach es das Licht, sprach es der Baum,
sprach's der zersprungne Tisch vor mir,
sprach's um mich her der Dämmertraum?
Ich fühl' es dunkel, jetzt und hier.

Wie lächeln doch die ewigen Dinge,
wenn solch ein Strudel Erdenzeit,
ein Mensch, aufwacht in ihrem Ringe,
aufbraust in ihrer Einsamkeit —
wie lächeln doch die ewigen Dinge!

Sie lächeln mich in ihre Ruh' —
nun rag' auch ich uralt vom Grunde.
Du Flamme, warum zitterst du?
Bist du ein Wort aus meinem Munde?
Rief dich die Dämmerung mir zu? —

Rheinüberfahrt.

Zum Bild, von Schatten überspannt,
von Abendfarben überglutet,
sinkt dort in sich zurück der Strand.
Und auseinander tritt das Land,
dem still mein Boot entgegenflutet,
aus Dunkel, drin es schon verschwand.

Die Ruder tauchen schweigend ein.
Still geht der Strom. Dem ewigen Fließen
drückt eine leichte Spur sich ein,
um mit dem Strom hinabzufließen,
aufspiegelnd, in den Dämmerschein,
aus dem die ersten Sterne grüßen.

Verworrener Laut vom Ufer hallt,
um graue Pfähle spült die Flut,
die Stadt ragt auf so dämmeralt
aus der im Strom erloschenen Glut,
in der ihr Spiegelschatten ruht,
indes der Strom verüberwallt.



Begegnung mit Hebbel.

Aus: Die Beichte,

Novellen von Wilhelm von Scholz.

Ein stiller alter Maler aus der Zeit Schwinds, ein kluger, feiner Greis, dessen ganze, lebensvolle, kunsterfüllte Welt aus dem Getriebe des Tages entschwunden und in eine ruhige, abseits gelegene Wohnung zurückgeglitten war, wo nur noch der befreundete Gast in sie eintrat, an Möbeln, Bildern und Menschen eine längst zum Stillstehen gekommene Zeit freundlich, wie in Dämmern, dauern sah — dieser liebenswürdige alte Mann, zu dessen gelegentlichen Gästen auch ich gehörte und bei dem ich viel Vergangenheit kennen und begreifen lernte, hat mir von einer persönlichen Begegnung mit Hebbel erzählt; mir den großen Mann geschildert, der in München seinen Freund Dingelstedt besuchte oder damals zur Aufführung seiner „Agnes Bernauer" gekommen war.

Wir hatten erst beiläufig von Hebbel gesprochen. Der Alte hatte des hübschen, wenig bekannten Moments gedacht, wie Hebbel bei irgendeinem Spaziergang in Wien auf dem anderen Fußsteig Grillparzer gehen sieht und mit leiser Ergriffenheit zu seinem Begleiter sagt: „Ein Unsterblicher!" Mir fiel auf, daß wir beide in anderem Tone von dem Dichter sprachen. Kühler, kritischer klangen die Worte des alten Mannes, der Hebbels jüngerer Zeitgenosse gewesen war und ihn immer noch als Zeitgenosse sah, das heißt: als irrenden, fehlenden Mitmenschen; während er mir nur mit seinem Wesentlichen, Zeitlosen vor Augen stand.

Dann kam der alte Mann auf die Begegnung selbst. Ganz unerwartet war der große Dichter plötzlich in seine Stube getreten. Er liebte es auf Reisen und in fremden Städten, auch Menschen aufzusuchen, zu denen ihn kein praktischer Zweck führte, mit denen ihn manchmal nichts als der Zufall flüchtigen Kennenlernens verband. Dann kam er unvermittelt, unvermutet; der andere trat für eine Stunde in den Kräftekreis des Hebbelschen Geistes. Die Beziehung erlosch so rasch wieder, wie sie angeknüpft worden war; und in der Seele des Dichters blieb vielleicht nur ein Wort, eine Gebärde, ein Gesichtsausdruck oder der Umriß eines Menschen zurück — Eindrücke, die ihm, dann schon ohne Namen, wiederkommen mochten, wenn aus seinem Innern Gestalten und Charaktere herausdrängten.

„Ich war erfreut und erstaunt", sagte der Alte, „als ich im Dunkel des Flurs die große Gestalt des Dichters mit der mächtigen Stirne erkannte, und mag sehr verlegen gewesen sein. Meine Verlegenheit schwand aber bald, als er ein paar Worte gesprochen hatte. Während er in dem Künstlerkreise, in dem ich ihn kennen gelernt hatte, sich unnahbar verschlossen und hoheitsvoll-abseitig gezeigt hatte, war er jetzt harmlos-natürlich, ja fast ein wenig unbeholfen im Gespräch, schwieg mehrmals lächelnd und sah sich dann in meinem Zimmer um. Er betrachtete alles, was an Bildern und Zeichnungen von mir herumhing, genau und schien bei mancher gezeichneten kleinen Szene in schaffendes Sinnen zu versinken. Ich glaube, daß er gar nicht darauf achtete, wie sie gezeichnet waren, daß er nur irgendeinen dichterischen Sinn aus ihnen herauslas. Im Basler Museum hängt ein allegorisches Figurenbild von mir: „Der Dreißigjährige Krieg"; das hatte ich damals auf der Staffelei stehen. Es beschäftigte ihn am längsten. Im Vordergrund — unterhalb der Fürsten-, Staatsmänner- und Heerführer-Gruppen, am Fuße der Stufen, die die Gestaltenversammlung tragen, sitzen zwei symbolische Wesen: die Pest und der Tod; und zwischen ihnen liegt ein schlummerndes Kind, die neue unschuldige Zukunft nach der Zeit der Greuel. Hebbel, dessen zärtliches Familiengefühl ja bekannt ist, sah immer auf das Kind zwischen den Unholden. Mir war, als trat eine Träne in sein Auge; mochte ihm seine Kindheit und Jugend vor Augen stehen, mochte er an seine, von ihm so sehr geliebte kleine Tochter denken. Endlich sagte er: „Hier haben Sie das tragische Gesetz der Welt dargestellt. Das schuldlose, schlummernde Kind wird groß. Es wächst hinein zwischen die längst schuldigen Älteren, es wird im Umgange mit ihnen ebenso schuldig, es vergißt selbst den Schlummer seiner reinen göttlichen Herkunft. Es steigt auf zwischen die Greuel, die Sie da gemalt haben, zwischen Pest und Tod, und in den Kreis verschlagener, heimtückischer, unredlicher Machtmenschen, die hier vor den rauchenden Trümmern stehen. Ihr Bild ergreift mich deshalb so, weil es, damit diese Tragödie zustandekommt, nicht erst eines dreißigjährigen Krieges bedarf." Dann wurde sein Blick abwesend, und es schien, als nähme er nun von dem kurzen Besuch so viel mit, daß er ihm nicht ganz unlohnend scheinen mochte. Er schrieb sich etwas auf und fragte mich, ob ich abends wieder in den Künstlerkreis kommen würde, wo wir uns durch Dingelstedt kennen gelernt hatten.

Viele Jahrzehnte lag diese Begegnung zurück. Aber der Alte erzählte mit dem Ton und der Gebärde der Nähe so, als ob sie gestern gewesen sein konnte. Und das war sie für ihn auch. Es gibt eine Stufe hohen Alters, wo alles Gewesene fast gleichzeitig wird, wo dem Greise fast ununterscheidbar belanglos ist, wie weit etwas zurückliegt. Dieser Schauer des Gewesenseins, der von dem alten Manne kam, ließ mich einen Moment wie Halt suchend zurücklehnen und die Augen schließen.

Da sprach er noch von dem Ende des kurzen Besuches, das ihm großen Eindruck gemacht hatte und in dem Hebbels gelegentliches Berserkertum hervortrat — wenn nicht, was der Erzähler offen ließ, Hebbel von seinem Freunde Dingelstedt eine gewisse ironische Art angenommen haben mochte, mit der er jüngere Bewunderer freundlich zum besten hatte, indem er seine bekannten Eigentümlichkeiten übertrieb. Hebel sprach davon, wie sein Töchterchen sich an einer Stuhlkante eine Brausche geschlagen hatte, und fuhr dann, aufspringend, fort: „Sie begreifen doch, daß ich den Stuhl ergriff und in tausend Stücke zertrümmerte?!"

Der Erzähler, der mir schon vorher eindrücklich und nachahmend die Gestalt und Gehabensart Hebbels geschildert hatte, nahm bei diesen Worten, wie ein Schauspieler, eine ihm fremde herrische, zornige Haltung und einen großen, gebieterischen Gesichtsausdruck an. Seine Blicke funkelten. Ganz lebendig, das fühlte ich, stand das Erinnerungsbild vor ihm, ja um ihn. Sein Auge, das



in eine dämmrige Ecke des Zimmers, wie in die um vier oder fünf Jahrzehnte zurückliegende Zeit sah, riß die Vergangenheit heran.

Als unser Gespräch wieder ruhig und halblaut dahinfloß und mein nicht mehr gebannter Blick rings über die Möbel, die alten Zierstücke, Kränze und Becher, die goldgerahmten Aquarelle ritterlicher Szenen, dieses stille Zeitinnere aus den vierziger und fünfziger Jahren hinglitt, hatte ich plötzlich das bestimmte Gefühl, als sei ich eben für eine einzige Sekunde Hebbel begegnet. Das Erinnerungsbild Hebbels in der Seele des alten Künstlers, das im Zimmer neben mir gestanden hatte, hatte sich mir blitzschnell mit Abbildungen, die ich kannte, und mit der Gedankengestalt des Mannes verbunden und war nun so stark geworden, daß ich es jetzt, wo es aus dem Zimmer geschwunden war, nicht anders vor mir sah, als wie einen eben hinausgegangenen wirklichen Menschen.

Mittelalterliche Anfänge des rheinischen Geisteslebens.

Unter römischer und merowingischer Herrschaft war das Rheinland Jahrhunderte hindurch ein Grenzland, ein Außengebiet gewesen. Erst als in seiner westlichen und östlichen Nachbarschaft die Friesen und Sachsen unterworfen wurden, rückte es allmählich in das Innere des fränkischen Reiches hinein, ja bald, wenn nicht äußerlich, so doch innerlich, in seinen Mittelpunkt. Das geschah unter den Karolingern. Noch nie hatte ein Herrscherhaus in so engen Beziehungen zum rheinischen Lande gestanden wie dieses. Sein reicher Grundbesitz gewann hier die größte Ausdehnung. Schon deshalb hatte die Dynastie ein Interesse am Aufblühen des Landes. Daher wurde die innere Kolonisation auch im schwer zugänglichen Waldgebirge jetzt weit über die römischen und merowingischen Grenzen hinaus ausgedehnt. Der Ausbau des Landes nahm einen großartigen Umfang an. Immer mehr wurde das Rheinland zum bevorzugten und gesegneten Zentrallande der karolingischen Monarchie. Hier befanden sich neben den alten Familienklöstern die glänzenden Herrschersitze, die Pfalzen. Unauflöslich ist der Name Karls des Großen mit Aachen verbunden.

Das Rheinland erlebte damals eine der glücklichsten Perioden seiner vielbewegten Geschichte. Neben der materiellen Blüte, wie sie außer in den raschen Fortschritten planmäßiger innerer Kolonisation auch in den kräftigen Anfängen von Gewerbe und Handel zutage trat, begegnet man einem für die damalige Zeit reich und vielseitig entwickelten Geistesleben. Es geht ein starker Bildungsdrang durch die höhere fränkische Gesellschaft. In der Aachener Hof-, in der Kölner Domschule und in den Stifts- und Klosterschulen hat er sich gerade im Rheinlande die schönsten Bildungsstätten geschaffen, die von mancherlei Strahlen antiker Kultur erleuchtet sind.

Es ist kein Zweifel, daß sich Karl der Große selbst höchst persönlich um die Begründung und Ausgestaltung der ältesten und vornehmsten rheinischen Bildungsstätten große Verdienste erworben hat. Von seiner unstillbaren Wißbegierde und seinem edlen Bildungsstreben erzählen die Zeitgenossen. Kulturpolitik war ihm Bedürfnis, zumal im Kernlande seines Reiches, dem seine eigene Familie entstammte: „weil ihm das Wissen Befriedigung gewährte, schätzte er es für die Allgemeinheit".

Nicht an äußerer Macht und an Reichtum fehlte es, um seine hochfliegenden Pläne zu verwirklichen, wohl aber an Personen, an einheimischen, auch an rheinischen Führern zu höherer Geisteskultur. Aber der Kaiser verzweifelte deswegen nicht an der Erreichung seiner großen Ziele. Nun warb er bei andern Germanenstämmen, bei Langobarden und Goten und besonders bei den Angelsachsen, damit sie ihm die klügsten Köpfe und die fleißigsten Hände zu geistigem Aufbau überließen. Seine Bemühungen hatten den Erfolg, daß sich in Aachen erlesene Männer der Wissenschaft und Kunst, der Bildung und Lebensweisheit um ihn scharten. Man bezeichnet ihre geistigen Leistungen mit dem Ehrennamen der karolingischen Renaissance. Von einer Wiedergeburt auch nur der wesentlichen Elemente der Antike konnte man freilich kaum sprechen. Der christliche Geist an Karls Hofe war noch zu jung und zu stark, als daß er sie geduldet hätte. Aber eine Wiedergeburt war es trotzdem, und ihre Stätte war das Rheinland.

Die fremden Mitarbeiter aber, die der Kaiser herbeirief, konnten im Rheinland nur deshalb so segensreich wirken, weil sie, wenn auch auf keine geistig produktiven Kräfte im strengen Sinne des Wortes stießen, so doch auf vielseitiges Verständnis. Den ersten Angelsachsen, den er berief, bestellte Karl zum Abte des Klosters Echternach, und die Schüler Alcuins, des bedeutendsten angelsächsischen Gelehrten, erlangten rheinische Bischofssitze. Wenn auch unter den Führern der karolingischen Renaissance geborene Rheinländer fehlen, so war doch der Schauplatz dieser Renaissance vornehmlich das Rheinland und der Aachener Hof. Mit dem, was der Kaiser in Aachen geschaffen hat, und was nun weit hinauswirkte in die Lande, beginnt die rheinische Geistesgeschichte des Mittelalters.

Die Art aber, wie sich ein blühendes rheinisches Geistesleben unter Karl dem Großen entfaltete, wird vorbildlich für alle folgenden Zeiten, bis heran an die Schwelle der Gegenwart. Es gibt kaum einen deutschen Stamm, der auch später auf die anderen eine solche Anziehungskraft ausübte, der aber auch alles, was geistig den Durchschnitt überragte, so gastlich bei sich aufnahm und ihm einen so prächtigen Resonanzboden verschaffte, wie der rheinische. Erbe und Vorbild Karls des Großen und seiner Freunde haben Frucht getragen. Wie in den Anfängen, so war das rheinische Geistesleben auch später durch eine wunderbare Aufnahmefähigkeit ausgezeichnet. Schon in karolingischer Zeit lockten aber nicht nur die angenehmen äußeren Lebensbedingungen im Schutze der wohnlichen Pfalzen, sondern auch ein Kreis von bildungshungrigen, weltoffenen und schönheitsbegeisterten Rheinländern, deren feinsinnige Kulturarbeit fortlebt, wenn auch ihre Namen meistens untergegangen sind. In ihnen fanden die Ausländer jene bewährten Hilfskräfte, ohne deren gleichgesinnte Tätigkeit das große Werk neuer Bildung, wie es dem Kaiser vorschwebte, nicht zu vollführen war.



Das wird auch einer von ihnen erfahren haben, der aus der nächsten Nachbarschaft, aus dem Maingebiet, herüberkam und bald trotz unansehnlicher äußerer Gestalt einer der geistigen Führer in der Hofgesellschaft wurde: der Biograph Karls des Großen, Einhard. Die Sage hat sich früh seiner liebenswürdigen Persönlichkeit bemächtigt. Aber auch ohne sie zeigt sein geschichtliches Bild kräftige Farben. Er konnte noch mehr als die Taten seines Herrn nach dem Muster römischer Kaiserbiographien in wohlgerundeter, stoffreicher Darstellung schildern. Nicht umsonst verglich man ihn mit dem alttestamentlichen Beseleel, der die Stiftshütte des Judenvolkes mit Werken der Kleinkunst ausgeschmückt hatte. Einhard bezeichnet sich selbst als erfahren in der Kunst, Reliquienschreine zu fertigen. Vielleicht gehen auf ihn die ehernen Türflügel des Aachener Münsters zurück. Auch der Porträtplastik scheint er sich gewidmet zu haben. Jedenfalls war er der technische und künstlerische Leiter der glänzenden kunstgewerblichen Werkstätte, die Aachens Ruhm weit verbreitete: „der Begründer der deutschen und französischen Plastik", ein Künstler, in manchem Sattel gerecht und doch fern von aller Uferlosigkeit, sondern fest im wirklichen Leben wurzelnd, wenn er auch natürlich den überlegenen antiken Kunstformen seinen Tribut zollt. Er war mehrfach in Italien gewesen und hatte in Pavia sogar eine Eigenkirche.

Auch sonst liegt der Schwerpunkt der neuen rheinischen Geisteskultur auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Das noch heute wenigstens teilweise sichtbare Symbol dafür ist das Aachener Münster, das ehrwürdigste Bauwerk des rheinischen Landes, spätrömische und alttestamentlich-orientalische Einflüsse in sich sammelnd. Aber auch später gewinnt das rheinische Geistesleben allemal in der bildenden Kunst seine größte Vollkommenheit. Hier wird der sonst so rezeptive Stamm produktiv in gewaltigem Ausmaß.

Das rheinische Geistesleben ist während des Mittelalters und darüber hinaus noch ganz beherrscht von der Machtstellung der kirchlichen Kultur und des kirchlichen Bildungsmonopols. Fast nur der Klerus konnte zunächst dem höheren Geistesleben eine Stätte bereiten. Aber der Begründer und Organisator des rheinischen Bildungswesens war doch kein Kirchenfürst, sondern ein weltlicher Herr, Karl der Große. Er hat nicht nur auf die Gründung von Dom-, Stifts- und Klosterschulen, sondern auch auf die Gründung von Pfarrschulen hingewirkt. Aber auch sein Hauptaugenmerk ist natürlich auf eine bessere Bildung des Klerus gerichtet. Geistliche, die seinen hohen Anforderungen nicht entsprachen, wurden zeitweise ihres Amtes enthoben.

Je länger, je mehr haben aber gerade diese Bestrebungen des Kaisers im Rheinlande selbst warme Unterstützung gefunden. Erzbischof Hildebold von Köln, Karls intimer Freund, begründete bei dem damals an seine heutige Stelle verlegten Dom eine Domschule und stattete sie mit einer trefflichen Bibliothek aus, die durch Schenkungen des Kaisers und des Papstes und durch eigene Ankäufe vermehrt wurde. Nach Ausweis eines wenig später, 833, verfertigten Bücherverzeichnisses war diese noch heute teilweise erhaltene Kölner Dombibliothek gewiß vornehmlich der Theologie und hier wieder besonders der Bibel, den Kirchenvätern, der Liturgie und dem Kirchenrechte gewidmet. Aber man konnte dort doch auch die Gesetzbücher der salischen und ripuarischen Franken studieren, sich in den Elementen der Grammatik unterweisen lassen, ja den Geheimnissen mittelalterlicher Medizin nähertreten.

Späterhin erscheinen abermals zwei Erzbischöfe von Köln als verdienstvolle Träger allgemeiner Bildungs- und Kulturbestrebungen: Brun von Köln im zehnten und Reinald von Dassel im zwölften Jahrhundert, jener der jüngere Bruder Ottos des Großen und Herzog von Lotharingien, gleich eifrig in der Förderung der Wissenschaft und der Kirchenreform, dieser der Reichskanzler Friedrich Barbarossas, der schon mit dem aufkommenden höfischen Wesen vertraut war. Im Schatten Reinalds begegnet uns als einer der ersten rheinischen Dichter der „Erzpoet" mit seinen von überschäumender weltlicher Lebenslust erfüllten Versen. Brun und Reinald aber verdanken beide ihre für das Geistesleben des Rheinlands im früheren Mittelalter so einflußreichen Stellungen nicht der Kirche, sondern der weltlichen Reichsgewalt, die freilich in ihrer Kulturpolitik ihrerseits auf lange hinaus noch fast ganz im Dienste der kirchlichen Ideale aufgeht.

So ist die rheinische Geistesgeschichte des früheren Mittelalters durch große Linien und allgemeine Zusammenhänge ausgezeichnet. Sie hat in der allgemeinen Geistesgeschichte des christlichen Abendlandes ihre Spuren zurückgelassen und steht mit ihr zugleich in ständiger Wechselwirkung. Wie in der politischen Geschichte, so sind auch in der Geistesgeschichte große Entscheidungen gar oft auf rheinischem Boden gefällt worden. Auch in der Geschichte der Geisteskultur ist das Rheinland am frühesten unter den deutschen Ländern zur Stelle. Noch beschienen von der sinkenden Sonne der Antike, hat es doch bald in sich selbst neue Keime entwickelt, die auch dann noch reiche Frucht trugen, als sich der politische Himmel wieder mit Wolken überzog. Noch der moderne Rheinländer darf der mittelalterlichen Anfänge seiner Geistesgeschichte dankbar gedenken.

Justus Hashagen.

Gestaltwandel der Götter.

Versuch einer Kritik.

Leopold Ziegler, den Lesern der „Rheinlande" wohlbekannt, hat sich eines großen, um nicht zu sagen gewaltigen, Werkes unterfangen: die Verwandlungen Gottes im modernen Menschengeist aufzuzeigen, also mit dem Götterglauben der Griechen beginnend den ganzen Kreislauf der religiösen Entwicklung abzuwandeln, wie ihn das Abendland seitdem erlebte. In sechs Betrachtungen, deren ziemlich jede den Umfang und Charakter einer selbständigen Schrift hat, ist ihm sein Werk rein äußerlich zu einem Band von 562 Lexikonseiten angewachsen, der eine staunenswerte Fülle von Wissen ausbreitet, unermüdliche Forscherfreude und eine an die Meister gemahnende Dialektik vereinigt, um eine Historie Gottes im Bewußtsein der modernen Menschheit zu geben; von ihm, der keinen Gott, sondern nur Götter



fand, mit gutem Recht und Gewissen „Gestaltwandel der Götter" genannt.

Die wahrhafte Lebensgefahr eines solchen Werkes liegt in der Unmöglichkeit, mit der geschichtlichen Darstellung allein durchzukommen. Wo die höchsten Dinge der Menschheit, also auch die letzten philosophischen Entscheidungen, fortwährend buchstäblich in Frage stehen, scheint jene Enthaltsamkeit unmöglich, die schon gegenüber der politischen Handlung nicht einmal dem Meister der historischen Darstellung, will sagen der objektiven Geschichtsschreibung, Leopold Ranke, gelang. Eine Religions- oder Kirchengeschichte, eine Geschichte der Philosophie allein können vielleicht gelingen, nicht aber eine Geschichte des ganzen geistigen Lebens in seiner höchsten Ausprägung, weil zuvor der absolute Standpunkt der Betrachtung gewonnen werden müßte. Um es paradox zu sagen, Gott selber könnte diese Geschichte seiner Verwandlungen im Menschengeist schreiben, nicht aber der Menschengeist, der notgedrungenerweise mitten in der Verwandlung steht. Ein Stück Leben will letzten Grundes mit seiner Laterne die eigene Vorzeit ableuchten; damit ist einmal gesagt, daß es alles nur im Schein seiner Laterne, also notgedrungen kritisch sieht, und zum andern, daß alles außerhalb bleibt, was dem Licht seiner Laterne nicht erreichbar ist. Irgendwie schreibt ein solcher Verfasser nur seine Lebensgeschichte, somit kommt alles darauf an, welcher Art dieses sein Leben ist, d. h. wo er selber mit seiner religiösen Erkenntnis steht.

In dieser Beziehung ist Leopold Ziegler konsequent gewesen, indem er den Leser zum Schluß in jenen Bereich der Frommheit zu führen versuchte, den er das Mysterium des Gottlosen nennt. Das aber vermochte er nicht, ohne zum Schluß aus jener Quelle zu trinken, die schon seinem Vorgänger Schopenhauer gefährlich wurde, als er den „Erbschleichern und Fälschern" seines Meisters in Königsberg, dem „deutschen Idealismus", zu Leibe ging und das Nirwana des Buddha in sein Nichts übersetzte, womit er — humoristisch genug mit all seiner germanischen Berserkerwut — nichts als der Stiefvater einer neuen Ideologie, nämlich der der Verneinung wurde. Ziegler blieb vor dem gleichen Mißgeschick immerhin dadurch behütet, daß er nicht eigentlich philosophische, sondern historische Arbeit leistete; er kam nicht mit einer Formel, den Umkreis des Lebens von ihr aus zu deuten, sondern er wandelte einen historischen Verlauf ab, wobei er sich nach Belieben der bildhaften Ballung oder der kritischen Zerlegung bedienen konnte. Eben dieses Belieben aber gereichte ihm in anderer Weise zum Verhängnis: in der einzigschönen Darstellung der Griechenwelt schrieb er fast eine Dichtung, in der Kritik der modernen Naturwissenschaft als Versuch einer Weltdeutung eine Streitschrift, um in der letzten Betrachtung über „die Mysterien der Gottlosen" ein Bekenntnis abzulegen. Dadurch wurde der Gang seiner Arbeit, in der Betrachtung der Griechen froh und gemessen beginnend, unruhig und auf eine gewisse Art streitsüchtig in der modernen Welt, um der Ekstase angenähert zu den Füßen Buddhas zu endigen. So ist es schwer, sein Werk im Ganzen zu werten, weil es weder als historische Darstellung noch sonst ein Ganzes vorstellt. Seine einzige Einheit erhält es durch den Verfasser oder besser gesagt durch das Schicksal des Verfassers, der allem Anschein nach unvermutet von den Griechen zu Buddha kam und dieses Erlebnis mit einer in der heutigen Welt ungewöhnlichen Leidenschaft darstellte. So ist es gerechtfertigt, die eigentliche Kritik seines Werkes mit einer Kritik des Verfassers zu beginnen.

Leopold Ziegler, heute fast ein Vierziger, ist nach seiner Bildung ein Philosoph, nach seinem Temperament ein Künstler, nach seiner glücklichsten Neigung aber ein Ästhetiker, also ein Denker am Schönen. Seine erste Schrift galt der „Metaphysik des Tragischen", sein eigenstes und schönstes Buch bisher war seine „Florentinische Introduktion zu einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste". Wer jemals diese entzückende Schrift des Dreißigjährigen las, muß bedauern, daß es augenscheinlich bei dieser Introduktion bleiben wird; die klassische Darstellung der homerischen Welt, auch noch der Tragiker im „Gestaltwandel der Götter", gibt ein Bild, was uns damit verloren geht. „In den folgenden Blättern versuchte ich zweierlei zu vereinigen, was die philosophische Gepflogenheit sonst mit methodischer Absicht scheidet: sehen und denken." Mit diesem ersten Satz seiner Introduktion hat sich Ziegler selbst aufs klarste dargestellt: sehen, d. h. nach seinem Temperament Künstler, und denken, d. h. nach seiner Bildung Wissenschaftler zu sein, das ist seine Doppelbegabung, die ihn zu mehr als dieser Introduktion, auch zu mehr als nur einer Philosophie der Architektur und der bildenden Künste berufen hätte, nämlich zu einem wirklichen Denker am Schönen.

Diese Berufung hat — wie so manche andere — der Krieg in ihrem Gang gestört und vielleicht für immer zerschlagen. Zieglers nächstes Buch hieß „Der deutsche Mensch", und es erschien in der Fischerschen „Sammlung von Schriften zur Zeitgeschichte". Sein Motto: „Wir kämpfen mit, wir sterben mit" (Kerr), deutete auf das Schicksal seines Verfassers: der Krieg hatte auch ihn mit eisernen Krallen in eine Zeit hineingerissen, der er im tiefsten abhold war. Denn, um seine Gattung zu sagen, Ziegler war und ist Humanist, als solcher zeitlos, mit allen Wurzeln seiner Bildung im Griechentum stehend und dadurch in jeder Gegenwart ohne Heimat, die eben nicht Griechentum ist. Für ihn konnte der Krieg nur dies bedeuten, daß er durch das Deutschtum seiner Geburt in einen Zwiespalt hineingerissen wurde, darin seinem Geist die heimatlichen Gefilde verloren gingen. Er selber hat dieses Erlebnis im Vorwort seiner zweiten Kriegsschrift nicht übel umschrieben: „Wer oder Was verbietet es uns, die Augen wenigstens für einen Augenblick . . . zu schließen, wenn ein Stab weißglühenden Stahles nächst ihnen fortwährend im Kreise schwingen darf? Wer oder Was verbietet es diesen Augen, hinter den versengten Lidern ein beschwichtigendes Bild kühlend heraufzuzaubern . . .?" Die erste Frucht seiner Zwiespältigkeit waren jene sieben Aufsätze, die er als „Der deutsche Mensch" herausbrachte; sie waren noch weit abgewandt von dem, was sich die damalige Kriegslyrik etwa als deutschen Menschen vorstellte, aber sie hatten sich doch der Zeit soweit angenähert, daß sie für ihre Art ungewöhnliches Aufsehen erregten und den Verfasser bekannt machten, was seine Introduktion nicht vermocht hatte.

Schon die zweite Auflage dieser Schrift mußte ihre Enthusiasten enttäuschen: aus einer Sammlung von sieben einzelnen Aufsätzen hatte der Humanist nachträglich versucht, in vier Stücken eine Schrift zu bauen, was ihm fast verübelt wurde. Das gleiche Schicksal hatte von vornherein die zweite Kriegsschrift in der gleichen Sammlung: „Volk, Staat und Persönlichkeit". Ungleich geschlossener angelegt als jene Gelegenheitsschrift, versuchte sie eine Art Rechenschaft des Verfassers, in dieser Kriegswelt überhaupt noch da zu sein, aber nicht etwa so, daß er sein Gefilde trotzig behauptete, sondern so, daß er sich dem dringendsten Problem der aufgewühlten Gegenwart, das in den drei Worten des Titels lag, hingab, gleichsam, als ob er sein Daseinsrecht als geistiger Mensch sich und den Zeitgenossen dartun wollte. Immerhin, der Humanist war fürs erste tot oder scheintot, und seiner „Philosophie der bildenden Künste" schienen die Brunnen getrübt.

So war der Mann beschaffen, der im November 1916 seinen „Gestaltwandel der Götter" begann und ihn „nach vielfachen Unterbrechungen", wie er im Vorwort schreibt — will sagen nach unendlichen Leiden — im August 1919 beendigte. Das Buch sollte ursprünglich anders heißen und es ist als der erste Teil einer umfassenderen Arbeit gedacht, die einmal als „Zeitlose Zeitschriften" erscheinen soll. Dieser Titel sagt deutlich, daß der Humanist nur scheintot war, aber auch wohl, daß ihm die Zeit seine Zeitlosigkeit erschüttert hat. Durch die Hölle des Krieges sind seine Füße durchgebrochen und versuchen nun auf einem anderen Lebensboden zu schreiten, als den seiner humanistischen Gefilde. Wie ihnen dies geschah, darüber findet sich auf Seite 204 u. f. der genannten Schrift „Volk, Staat und Persönlichkeit" ein überaus bezeichnendes Geständnis, wie es nämlich einem Freund des Verfassers gelang, ihn von der Einsamkeit Nietzsches zu der des heiligen Augustin zu führen, d. h. auf den Lebensboden des religiösen Daseins. Die erste Frucht dieser Neuorientierung ist auf den nächsten Seiten der Schrift ein höchst sublimer Versuch, mit den Mitteln des Verstandes dem Phänomen des Glaubens nahezukommen. Der Versuch ist nur soweit geglückt, wie er nach seiner Natur glücken konnte: „Eine Lehre von Gott soll es selbst unter dem Vorwand des Glaubens in Zukunft nicht mehr für uns geben!" Mit diesem Satz war der Zwangsgrund zu der Schrift erreicht, die uns Ziegler nun als das Ergebnis einer dreijährigen Arbeit vorlegt, zum „Gestaltwandel der Götter".

Der Titel ist eindeutig genug; Gestaltwandel Gottes würde genügend sagen, daß es sich um einen Wandel im Menschengeist handelt, Gestaltwandel der Götter heißt von vornherein den Stein auf die Grube wälzen, darin jeder Einzelne — nach dem im Tone Zarathustra gedichteten Vorwort des Buches — den Leichnam seines Gottes zu begraben hat. Ist Gott aber tot, so bleiben als Sinnbilder des verwaisten Glaubens die Götter, die niemand zu begraben braucht, weil sie nur Scheingestalten und also dem Wandel des Menschengeistes unterworfen sind. Ihren Gestaltwandel in den drei Jahrtausenden des abendländischen Lebens zu beleuchten, ist dem Verfasser als die anscheinend einzige Aufgabe seines Buches geblieben. In Wahrheit ist aber nichts anderes gemeint, als daß eben diese Götter der vermeintliche Gott waren, den jeder Einzelne nur zu begraben habe, ein Begräbnis Gottes also, von dem „es selbst unter dem Vorwand des Glaubens in Zukunft eine Lehre für uns nicht mehr geben soll". Wer Nietzsches Antichrist gelesen hat mit seiner peinlichen Lobpreisung der Renaissance, die der deutsche Bauer verdarb, weiß auch, daß dieser Antichrist und also Todfeind Gottes niemand anderes ist, als eben der Humanist, der sich hundertmal eher für Cesare Borgia als für den besagten Bauer aus Wittenberg begeistern kann. Von hier aus wird mit einem Schlag die Einheit des Zieglerschen Buches klar, das nur eine ins Ungemessene gewachsene Streitschrift des Humanisten ist, der seinen Daseinsgrund in diesem Krieg erschüttert sah, und der sich nun an Gott rächt, in dessen Herrschaft er letzten Grundes die Ursache der Hölle sieht, die ihm das Menschliche verschüttete.

Es wird nicht jedermanns Sache sein, eine Streitschrift von 562 Lexikonseiten zu lesen. So ist es schade, daß die sechs Betrachtungen Zieglers nicht als „Zeitlose Zeitschriften" einzeln erschienen sind. Weder ihr Zusammenhang noch die Darstellung ist — wie eingangs gesagt wurde — so lückenlos, daß die Fassung in einem Band notwenig war. Wer das Werk nun als einiges Buch liest (wie etwa Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung", oder wie — weil es sich ja um eine historische Darstellung handelt — Rankes Reformationsgeschichte), muß notwendig die Lücken um so stärker fühlen, je mehr er an den Ausführungen des Verfassers Anteil nimmt. Die erste und die fünfte Betrachtung z. B. (die über die Griechen und die über die Naturwissenschaften) haben außer dem Verfasser und seiner streitschriftlichen Absicht kaum etwas miteinander zu tun, oder doch nur so viel, wie jede Sache mit einer andern zu tun hat, wenn sie unter das gleiche Mikroskop gebracht wird. Daß es der Humanist ist, der dort von seiner Heimat und hier von seiner Fremde spricht, genügt nicht, die Einheit des Werkes zu halten, um so weniger, als sich der Humanist mit der letzten Betrachtung in die Gärten Buddhas verirrt.

Um nach dieser Kritik an der Absicht des Verfassers die seines Werkes im einzelnen zu geben, wäre eine sechsmalige Einstellung nötig; sie würde eine Schrift an sich verlangen. So können hier nur Andeutungen gegeben werden, wie sich jede einzelne Betrachtung zu seiner Absicht verhält.

Die erste Betrachtung: „Weltheiligung, Sühnewirkung, Sinndeutung der Griechen" ist auf 82 Seiten ein Meisterwerk; man sagt nicht zu viel, wenn man sie fortab an erster Stelle neben Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" stellt, in welche Nähe Ziegler schon mit seiner Introduktion gekommen war. Vielleicht fühlte sich keiner seit Nietzsche so in der Griechenwelt zu Hause, wie dieser Humanist; fast, als ob einer mit seiner Heimat prahle, so quillt sein Mund von Liebe über. Auch in der Darstellung steht diese Schrift über den andern, vom ersten bis zum letzten Satz sagt sie einen Lobgesang auf eine Zeit, die im Anfang war, d. h. die noch keinen Gott brauchte, weil ihr alle Dinge vom Sauhirten bis zum letzten Olympier gleich göttlich waren. Zwar gilt diese Kennzeichnung nur auf die homerische

Welt, weil Ziegler eben den Untergang Gottes zur Tragödie eindringlich darstellt, aber auch da bleibt zum mindesten seine Liebe durchaus im Göttlichen befangen.

So kann die zweite Betrachtung nur den Ausgang des Humanisten aus der Heimat, also die erste Entartung darstellen: „Der Mythos vom Mittlergott und die Religion der Seele" (mit ihren 60 Seiten wesentlich kürzer) handelt eigentlich nur von jenem seltsamen Mirakel, daß sich aus der Griechenwelt der Mittlergott der Christen entwickeln konnte. Durchaus folgerichtig läßt der Humanist die Persönlichkeit und Lehre des „synoptischen Jesus von Nazareth" ziemlich aus dem Spiel, um sich desto eifriger dem in aller Griechenweisheit erfahrenen jüdischen Teppichweber aus Tarsus zuzuwenden, wie er der Welt das Mysterium des Kreuzes gab und ihr darin das Königreich der Seele, das Jesus aufgemacht hatte, wieder verschloß. Man bewundert den Humanisten, wie er sich in diesen Irrgängen zurecht findet und bemerkt lächelnd, mit welcher Liebe er ein letztes Reis des Griechentums in seinen Händen zu halten weiß. Aber man erkennt auch aus dieser Stelle seines Werkes am deutlichsten, daß Ziegler nur einen Gestaltwandel der Götter schreibt, d. h. jener Scheingestalten, die im Wechsel der sogenannten Religionen, will sagen Kirchenlehren, für Gott stehen müssen. Was Jesus von Nazareth im tiefsten zum Erlöser machte, sein Gottglauben und die Lehre dieses Gottglaubens, bleibt bei der Zieglerschen Darstellung der Kirchenlehre durchaus im Dunkel. Der Humanist wollte hier sein griechisches Reis noch nicht aus den Händen lassen, auch das Christentum konnte ihm nur aus den Wurzeln seiner griechischen Heimat erwachsen. Der Mangel würde nicht so deutlich werden, wenn der Humanist sich bis zum Schluß behauptete; da er dann aber gewissermaßen in Buddha eingeht, muß man fragen, warum er an Jesus von Nazareth vorbeiging. Denn jener Vorwand, daß der Christ nur ein Scheingebilde, Buddha aber eine historische Persönlichkeit sei, wäre doch wohl zu billig, da die Glaubenslehren Jesu in unantastbarer Gestalt lebendig geblieben sind, trotz aller Kirchenlehre und Bibelkritik. Hier hätte der Humanist Gott begraben müssen, wenn er es konnte; da er es nicht tat, blieb ihm für die ganze christliche Welt nur das Scheingebilde der götterlichen Dreieinigkeit lebendig, so daß von hier aus seine Darstellung in einer künstlich geschaffenen Leerheit geht, um sich zum Schluß mit Buddha zu füllen.

Umfänglich genug ist danach die dritte Betrachtung: „Der Heilsdreiweg der Christenheit". Sie handelt auf 96 Seiten vom christlichen Mittelalter; ihre Höhepunkte sind Dante und der heilige Franziskus. Man fühlt dem Humanisten die aufatmende Freude nach, aus dem Spuk von Golgatha wieder an faßbare Dinge zu kommen: beide Gestalten sind von seiner Liebe wahrhaft gesegnet. Um so auffälliger ist die verbissene Wut, danach mit der Scholastik fertig zu werden; als ob Aristoteles selber auferstanden wäre, so katzbalgt sich sein Verstand noch einmal mit den kniffligen Gedankengängen herum. Der Gestaltwandel der Götter wird hier zum Gestaltwandel der Philosophie, als deren Vertreter wir das unübersehbare Heer dieser streitbaren Scholastiker betrachten lernen; wer die Geduld aufbringt, den Verfasser durch all diese Irrgänge leuchten zu sehen, nimmt auch an dem offenbaren Triumph des Humanisten teil, mit diesen schwierigen Gesellen fertig zu werden. Weniger gelingt ihm das danach mit den Mystikern, weil ihm hier zum zweitenmal das Thema unter den Händen hinschwindet. So wenig wie der Glauben Jesu läßt sich der des Meisters Eckhart unter den Gestaltwandel der Götter bringen, weil hier hinter ihren Scheingebilden Gott sichtbar wird. Hier zum erstenmal muß der Humanist eine Stärkung bei Buddha suchen; als den aus der Kümmerlichkeit des Nordens nach Indien zurücktastenden Blinden vermag er dem Meister Eckhart nur eine Geltung zweiter Hand zu geben, wobei dann freilich viel Liebe, aber auch die Besorgnis des Humanisten sichtbar wird, sich nicht in den nordischen Abgrund zu verlieren. Da er aber bei den Scholastikern diesen Abgrund nicht scheute, ist diese Besorgnis vielmehr gegen das Licht gerichtet, dem Eckhart durchaus nicht als Blinder zutappte, sondern das er mit seinem Meister sah, weil er glaubte.

Am kürzesten und auch wohl unzulänglich ist die vierte Betrachtung über: „Die deutsche Reformation", die mit ihren 52 Seiten äußerlich vielleicht noch, innerlich aber kaum als eigene Schrift bestehen könnte. Was Reuchlin und Erasmus nicht vermochten, vermag auch ihr Nachfahre nicht: der deutsche Bauer von Wittenberg geht ihm wie ihnen gegen das Geblüt. Nichts ist bezeichnender als die Umkehrung der Betrachtung, die Ziegler hier vornimmt: vor der mittelalterlichen Kirchenbildung fordert er energisch historische Einsicht, damit ihr nicht länger Unrecht geschähe, hier aber dreht er den Spieß kurzerhand um. Damit soll nicht gesagt sein, daß nicht auch diese Betrachtung Schönes zutage brächte; so robust ist Martin Luther nicht, daß der Humanismus ihm bloß seine Kutte abzureißen brauchte, um den deutschen Bauer übrig zu behalten, abgesehen davon, daß Ziegler durchaus nicht so handgreiflich ist wie Nietzsche, das zu versuchen. Wenn er das Ergebnis der deutschen Reformation so formuliert, daß der griechische Einschlag des Christentums ausgeschieden, der jüdische behauptet und verstärkt wurde, so sehen wir viel eher wieder die feine Gelassenheit Reuchlins; und nur etwa, wenn er das schaurige Ergebnis des Dreißigjährigen Krieges auf die Schultern des Fürstendieners in Wittenberg legt, sehen wir das zornige Gesicht des Erasmus, der das ganze Traumgebäude der humanistischen Wiedergeburt durch diesen Mönch einstürzen sieht. Hier bricht allerdings der Haß des Humanisten durch, der den Weltkrieg als die Zerstörung seines Daseinsgrundes erlebte, und der eine Wurzel des Unheils bloßzulegen meint.

Ein Buch für sich und weitaus das umfangreichste Stück des Werkes ist mit ihren 176 Seiten die fünfte Betrachtung: „Mythos Atheos der Wissenschaften". Sie ist am ausgesprochensten Streitschrift; denn hier gilt es ja für den Humanisten, den weitaus gefährlichsten Feind seines Daseins, die moderne Wissenschaft mit ihrem Anspruch einer Weltdeutung zu bekämpfen. Freilich empfindet man ihre Hereinbeziehung in den Gestaltwandel der Götter als zu künstlich — denn bis zur Vergöttlichung ist die Äthertheorie doch wohl nicht vorgedrungen — auch ist man erstaunt über den Aufwand, mit dem diese Frontveränderung des Kampfes vorge-

nommen wird; und nur die Besinnung darauf, daß hier die humanistische Bildung um ihr Daseinsrecht und ihre Daseinsvormacht kämpft, macht die Hereinbeziehung wie den Aufwand verständlich. Aber als diese grundsätzliche Auseinandersetzung und als Kritik der mechanistischen Überhebung ist die Schrift bedeutend, und es ist schade, daß sie in dem allzu umfänglichen Bestand des Bandes eine Art Begräbnis erlebt. Denn schließlich ist sie nicht einmal eine „zeitlose Zeitschrift", sondern eine wahrhaft zeitgebundene Streitschrift. Es ist zu bezweifeln, ob sie in späteren Zeiten anders gelesen werden kann, als wir heute etwa Thomas von Aquino lesen, oder vielmehr nicht zu lesen vermögen; aber für unsere Zeit mußte sie kommen. Auch sie wird es nicht vermögen, mit dem Hochmut der exakten Wissenschaft aufzuräumen; im Gegenteil, der Hochmut wird den hitzigen Eifer des Humanisten belächeln, der sich durch ihn entthront sieht. Immerhin: die Spitze seiner allzuhoch geträumten Pyramide ist ihm durch diese Kritik demoliert worden; er wird sich wieder auf die Erde zurückbesinnen müssen, wohin er gehört, Fundamente eines anderen Daseins als das der Bildung zu setzen. Hier freilich wird er — es sind allerlei Anzeichen dafür vorhanden — einer religiösen Vertiefung vorbauen können, der auch der Humanismus nicht mehr gewachsen wäre.

In der sechsten Betrachtung, „Die Mysterien der Gottlosen", ist der Humanist auf jenem schmalen Grat zwischen Glauben und Wissen übriggeblieben, den er allein mit seiner Denkkraft behauptet. Der Menschengeist ist seine einzige Stärke, und nun gilt es, gegen den steilen Abgrund vor seinen Füßen und gegen das abfallende Flachland hinter ihm die Souveränität seines Daseins zu beweisen. Es ist weitaus der kühnste, gefährlichste Teil des Werkes — und der fragwürdigste. Das Wunderland der homerischen Welt, das Paradies seines humanistischen Daseins ist ihm für immer verschlossen; deutlicher als einer sieht er den Engel mit dem zweischneidigen Schwert davorstehen; sich selbst zu behaupten, vermag er nicht: so macht er den trotzigen Schritt in die Luft, wo ihm die Fata Morgana des Buddhismus eine neue Heimat vorzaubert. Daß er gerade mit seiner homerischen Welt den Schlüssel in der Hand hielt, um zu jenem göttlichen Sauhirten zu kommen, der das A und O religiöser Anschauung ist, übersah der Humanist. Der Kampf um sein Dasein wächst sich zum Riesenmaß der Tragödie aus: die Frommheit des Gottlosen — schon Friedrich Nietzsches liebstes Kind — will sich auf ihrem eigenen Theater von Schuld und Sühne beweisen. Hier wird, wie anfangs gesagt, der Boden der Historie verlassen, hier ist der letzte schmale Grat der Gegenwart, wo der Lehrmeister aller Historie, die Zukunft beginnt, hier will der Humanist ein Bekenner werden — um ein Psychologe zu sein. Und dies muß man ihm bewundernd zugestehen, feiner wurden die Fäden von Schuld und Sühne aus den Verstrickungen des Menschengeistes wohl kaum entwirrt, als es hier geschieht. Aber nicht einmal der späte Nietzsche, der Psychologe sondergleichen, vermag ihm hier die Stärke zu erhalten. Die Hand tastet in die Zukunft hinüber und greift in die tiefste Vergangenheit ein, der Humanist kommt zu Buddha, ihn als seinen vergessenen Ahnherrn zu grüßen.

Der Schlußteil des Werkes wird als Schicksal seines Schöpfers lebendig. Der das Abbild der Griechenwelt mit wahrhaft altmeisterlicher Liebe malte, verliert den Boden unter den Füßen, der Humanist wandelt im indischen Traumland, und so stark ist die Verwirrung des Erlebnisses für ihn, daß er die Sprache verliert. Buddha, der Sprachgewaltige, spricht, und er stammelt seine Worte nach. Seiten um Seiten sind mit Aufzählungen gehäuft, das Vorbild Buddhas kindlich übertreibend. Ein Meister der Sprache verliert jede Beherrschung, ein Deutscher spricht Indisch, ein Denker zeigt sich verwirrt in einer Welt, die sich ihm zu plötzlich und zu gewaltig offenbarte: Lesefrucht wird, was als stärkste Bewältigung begann. Und dies im selben Augenblick, da der Psychologe seine glänzendste Darlegung machte. Wenig Dinge wird es im neuen Schrifttum geben, die so wahrhaft tragisch anmuten wie dieser Zusammenbruch, darin der Humanismus in seinem glänzendsten Streiter die Knie beugt zur Erlösung; der Ungläubige vor dem vermeintlichen Urquell der Ungläubigkeit gläubig überschauert.

Es wäre ungerecht, die Kritik eines so ungewöhnlichen Werkes mit dieser Feststellung zu schließen. Vielmehr muß nun mit aller Deutlichkeit gesagt werden, daß es der abendländische Menschengeist selber ist, der diesen Zusammenbruch des Humanismus erlebt und damit seine Wiedergeburt ankündigt. Diese Wiedergeburt aber hat nichts zu tun mit jenen theosophischen und anthroposophischen Quacksalbereien, die gegenwärtig die Geister umnebeln. Der Weg des Humanismus, den Ziegler vorbildlich ging, ist der der lauteren und furchtlosen Ehrlichkeit, wachsamen Vorsicht und schließlich doch der Gläubigkeit. So kann er auch nicht in die Irre gehen, wie jene umnebelten Geister; als er zusammenbricht, ist er tatsächlich auch am Ziel. Ganz gewiß ist sein Vorwort zuletzt geschrieben; denn der da auf dem Grabe seines Gottes sitzt, das nackte Schwert in der Hand, den Leichnam zu hüten, wartet seines Gottes. Hier sind die letzten Seiten des Werkes in ein Bild gebracht, auf diesen letzten Seiten aber haben sich Buddha, Jesus von Nazareth und der Einsame von Sils Maria gefunden in jenem Geheimnis, das der Humanist Wohlwollen zu allem Weisen heißt, welches Wohlwollen aber keinen anderen Lebensgrund hat als eben den, in Gott zu sein. „Eine Lehre von Gott soll es selbst unter dem Vorwand des Glaubens in Zukunft nicht mehr für uns geben", weil eben — so hat sich der Stolz des Humanisten gewandelt — diese Lehre immer nur eine Götter- und Götzenlehre war. Auch der Titel hat sich für das Buch an Stelle eines anderen — den ich nachträglich nicht verraten will — erst aus dieser letzten Erkenntnis ergeben, daß irgendwo der Hochmut des Menschengeistes in sich selber den Anfang Gottes entdeckt. Von den drei Großen, deren letzte Weisheit den Humanisten bleibt, haben sich zwei als Gottlose behauptet, jener Dritte aber, an dem er mit Hartnäckigkeit vorbeisuchte, jener „synoptische Jesus von Nazareth", bekannte sich zu seinem himmlischen Vater und glaubte an ihn. „Göttlich dereinst geworden, ihr Göttlichen, wird euch Gott eines Tages wieder seliger Gefährte sein": dieses Wunder und noch ein kleines mehr, war ihm geschehen; darum wurde ihm



die Offenbarung der Gnade und Liebe. Drei Geheimnisse findet der Mensch am Ende aller Betrachtung: seinen Leib, seine Seele, und seinen Geist, keines geringer als das andere; diese Dreiheit ist sein einziges Eigentum, sein Ich als Dreispältigkeit, doch nur so lange, bis er das Du darin erkennt und sich dem All im unerforschlichen Geheimnis des Lebens verbunden sieht. Ein Zweierlei gibt es sodann: will er in dieser Erkenntnis demütig verharren, wie es Goethe vorbildlich tat, oder will er den Aufschwung ins All, ins Allüberall des Laotse, zu Gott, dem himmlischen Vater, wie Jesus ihn glaubte und lehrte, wagen, um aus der Dreispältigkeit zur Dreieinigkeit erlöst zu sein? Wer aber, der diesen Aufschwung erlebte, kann ihn anders als Gnade fühlen und wer kann ihn anders entgelten als mit Liebe! Hier wirkt das Geheimnis der christlichen Lehre, zu dem auch das trotzige Jenseits von Gut und Böse nur eine Vorstufe ist. Was kann es dagegen besagen, daß die Kirchenlehre daraus einen dreifaltigen Gott machte! Und warum muß zuvor Buddha als „Weltzernichter, Weltzerschmelzer" beschworen sein, damit uns Gott „eines Tages wieder säliger Gefährte" sei!

Zu spät und zu früh für den faustischen Drang des Humanisten kam Ziegler die Erkenntnis, daß nur der Aufschwung, nie und nie die Betrachtung allein uns erlösen kann; sie verwirrte den Denker zum Dichter. Durch diese Verwirrung ist sein Werk ein Fragment geblieben: die stolze Antiqua seines Anfangs endigte mit einem Fragezeichen in Fraktur, das freilich das Fragezeichen des Menschengeistes ist. Aber dieses Fragment wäre als epische Fülle und tragische Tiefe genügend für ein Menschenleben. Daß einer es in drei Jahren niederzuschreiben vermochte, bleibt ein Phänomen. Noch ist diesem Humanisten das indische Erlebnis eine sinnen- und sinnbetörende Fülle: wie aber, wenn es ihm einmal in jene Ferne zurücksänke, aus der er die homerische Welt in klassischer Schönheit aufsteigen ließ? Und wie erst, wenn er einmal seine Schau des dritten Reiches darzustellen vermöchte? Wilhelm Schäfer.

Zwei Spitzbubengeschichten.

Von Paul Ernst*).

1. Der neue Anzug.

Der Meister ruft Filelfo zu sich und übergibt ihm einen kostbaren Anzug aus schwarzem Samt mit echten Spitzen und Goldknöpfen, der für Seine Hoheit, den Neffen des Heiligen Vaters, fertig geworden ist. Dann sagt er: „Du bist mein bester Arbeiter, auf dich kann ich mich verlassen. Schlage den Anzug in ein weißes Tischtuch und bringe ihn Seiner Hoheit. Bestelle Empfehlungen von deinem Meister und sage, das ist der Anzug. Sage, der Meister kommt hergeflitzt, wenn etwas befohlen wird. Er drängt sich nicht auf und läuft seinen Kunden nicht das Haus ein. Er hat ein gutes Maßgeschäft und keinen Laden. Er bedient reell und pünktlich. Er versteht sich nicht bloß auf die italienische Arbeit, er versteht sich auch auf die spanische und die französische Arbeit. Seine Hoheit kann sich auf ihn verlassen, wie auf sich selber."

Filelfo läßt sich von der Meisterin ein schön gewaschenes und geplättetes Tischtuch geben, schlägt den Anzug hinein und steckt es mit Sicherheitsnadeln zusammen. Dann aber geht er nicht zu dem Palazzo Seiner Hoheit, sondern in eine enge, schmutzige und winkelige Straße zu einem hohen und engbrüstigen Hause; dort steigt er sechs Treppen hoch und tritt in eine muffige Stube, in welcher ein alter Tisch, ein wackliger Stuhl und eine Kiste mit einem Vorhängeschloß stehen und in einem Winkel ein Bündel Stroh mit einer alten Decke liegt. Er zieht seine Kleider aus und zieht langsam und sorgfältig die neuen Kleider Seiner Hoheit an; dann packt er mit befriedigtem Gesichtsausdruck seine Kleider in die Kiste zu seiner schmutzigen Wäsche, legt das Vorhängeschloß wieder vor, schließt ab, und geht die Treppe hinunter auf den Korso.

Er geht bei dem Laden eines Hutmachers vorbei und bleibt vor dem Fenster stehen. Der Hutmacher kommt herausgeschossen, ergreift ihn am Ärmel und fragt, ob Exzellenz nicht einen neuen Hut befehlen, denn er sieht wohl, daß der Hut, den Exzellenz tragen, nicht mehr geht; vielleicht kann man ihn noch einmal auffärben lassen, aber dazu würde er auch nicht raten, denn der Filz ist grob und die Form ist unmodisch, und man hat dann doch immer eine Ware zweiter Sorte, der Kenner legt seinen alten Hut ab und kauft sich einfach einen neuen; wenn man gut angezogen sein will, so kommt man auf die Weise am besten und schließlich auch am billigsten fort, denn der Schwitzrand erscheint ja nach ein paar Wochen doch wieder, und wenn das Auffärben noch so gut gemacht ist. Hier hat er nun unsern Filelfo schon längst in seinen Laden gezogen und ihm einen Stuhl hingesetzt und führt ihm Hüte vor, die er auf den gespreizten Fingern der linken Hand hält, indem er sie mit der rechten herumdreht, damit Filelfo sie von allen Seiten betrachten kann. Das sind aber schöne modische Hüte aus steifem Filz mit schmaler Krempe und weiche Hüte mit breitem Rand, mit Federn, mit Agraffen, mit Medaillen, mit Bändern, mit Schleifen; Hüte aus Biber, aus Hase, aus Kanin; glatte Hüte und Hüte, die wie aus Pelzwerk aussehen. Aus Schubladen, aus Kisten, aus Schachteln, aus Auszügen kommen die Hüte hervor; sie häufen sich auf dem Tresen, einer wird in den andern gesteckt; dieser wird geprobt, und Filelfo wird vor den Spiegel geführt, jener wird verächtlich zur Seite geschoben.

Filelfo findet in der Tat einen Hut, der zu dem kostbaren, schwarzsamtenen Anzug mit Spitzen steht; einen weichen, schwarzen Biberhut mit weißer Straußenfeder. Der Hutmacher rät ihm, ihn gleich auf dem Kopf zu behalten; er wird den alten Hut durch seinen Laufburschen zum Palazzo Seiner Exzellenz bringen lassen. Filelfo ist einverstanden, und indem er geht, unter den Bücklingen des Hutmachers, bestimmt er, daß der alte Hut in den Palazzo Seiner Exzellenz des Neffen des Heiligen Vaters geschickt werden soll.

Auch feine schwarzseidene Strümpfe und Lackschuhe mit silbernen Schnallen erhält Filelfo von entgegen-

*) Aus: Wendunmuth, Komödianten- und Spitzbubengeschichten von Paul Ernst, Verlag Georg Müller, München.



kommenden Geschäftsleuten auf die Weise, wie er den Hut erhalten hat.

Vor dem Palazzo Seiner Hoheit des Neffen des Heiligen Vaters steht ein schöner Reisewagen, der bis oben bepackt ist. Der Kutscher sitzt auf dem Bock und hält seine Peitsche unbeweglich in der Luft, die Pferde stehen ruhig, eines reibt sich die Nase am rechten Vorderbein und klingelt dabei mit den Schellen. Filelfo bleibt stehen und betrachtet den Wagen; ein Herr in schwarzem Anzug tritt zu ihm, fragt, ob Hoheit die Abfahrt befehlen, und öffnet den Schlag; Filelfo setzt sich, der Herr in schwarzem Anzug steigt zu dem Kutscher, und nun rasselt der Wagen eilig los, biegt um die Ecke, und fährt ohne Aufenthalt durch die Stadt, aus dem Tor, wo die Wache ihr Gewehr präsentiert, die Landstraße entlang, bis zum Abend. Am Abend hält der Wagen in einer kleinen Stadt vor einem Gasthof, der Herr im schwarzen Anzug öffnet den Schlag und hilft Filelfo beim Aussteigen; dann führt er ihn in die schön hergerichteten Zimmer, fragt nach den Befehlen, versichert, daß das Essen sogleich kommen werde, und entfernt sich. Das Essen wird von einem hübschen Mädchen gebracht, das ganz rot ist vor Stolz über die Ehre und gern etwas erzählen möchte, wenn es die Ehrfurcht zuließe; Filelfo ißt, es wird abgedeckt, und er steigt mit heiterem Gemüt in ein hochgetürmtes und sauberes Bett.

Und so geht es nun Tag für Tag, bis Filelfo in Neapel ist, wo er im Palast des Bischofs aussteigt.

Man muß aber wissen, daß der Bischof von Neapel ein Mann ist, von welchem dem Heiligen Vater berichtet wird, daß er große Ausgaben macht und die Einkünfte seines Bistums in Unordnung bringt. Der Heilige Vater hat deshalb beschlossen, ihm seinen Neffen zu schicken, der ihn vermahnen soll und ihm drohen, daß er einen Koadjutor bekommen wird, wenn er sich nicht ändert. Der Neffe des Heiligen Vaters aber hat einen ganz bestimmten Grund, weshalb er gerade jetzt in Rom bleiben möchte; wir können über diesen Grund nichts weiter sagen, als daß eine sehr schöne Dame im Spiel ist. Mit dem Heiligen Vater ist jedoch nicht zu spaßen, und so hat Seine Hoheit nicht gewagt zu widersprechen. Der Wagen steht also vor der Tür, die Bedienten Seiner Hoheit haben alle Sachen eingepackt, die er auf der Reise braucht; aber wie Seine Hoheit in den Wagen steigen soll, da geht er in eine Nebenstraße, die bei seinem Palazzo in die Hauptstraße mündet, und verschwindet. Die Leute wissen nicht, wo er ist, und suchen ihn im ganzen Palazzo. In diesem Augenblick steht mit einem Male Filelfo vor dem Palazzo. Der Kutscher mit den Pferden gehört zur Post, der Kurier ist ein Neapolitaner und beide kennen die Hoheit nicht; sie denken, Filelfo ist der Neffe Seiner Heiligkeit und fahren mit ihm ab.

So waren die Dinge in Rom vor sich gegangen. Und während nun Filelfo nach Neapel fährt und in Neapel beim Bischof bleibt, hat Seine Hoheit Zeit genug, sich in Rom unbemerkt an einem Ort aufzuhalten, der ihm sehr schön vorkommt. Zuweilen denkt er wohl, daß einmal eine schreckliche Enthüllung geschehen wird, aber er sagt sich, daß die Enthüllung nicht schöner ausfallen wird, wenn er gleich nach ein paar Tagen in seinen Palazzo wiederkehrt, und so läßt er denn bis auf weiteres alles auf sich beruhen.

Filelfo wird von dem Bischof empfangen, der ein fröhlicher Mann ist, niemand Böses zufügt, und gern einen guten Wein trinkt und dabei etwas Schönes ißt. Der Bischof hat ein etwas unruhiges Gewissen, wie man sich wohl denken kann, und hält es zunächst für das beste, wenn er einige allgemeine fromme Bemerkungen macht. Filelfo antwortet entsprechend, denn das dicke Buch, in welchem er am Feierabend liest, enthält lauter Leichenpredigten, und so entwickelt sich denn bald ein angeregtes Gespräch. Der Bischof, welcher sich gewöhnlich in weltlicher Gesellschaft befindet, fühlt sich immer unsicherer; Filelfo aber spricht immer glücklicher und heiterer, denn die Schneidergesellen haben ihn stets ausgelacht, wenn er ihnen etwas von seinen Gedanken zum besten gab, und nun darf er lange und viel sprechen, und er sieht, daß seine Worte Eindruck machen. Und so spricht er denn über das Gewissen, über die Seelenruhe des wahrhaft Frommen, über seinen Schlaf, über sein Ende und über das Jüngste Gericht. Dem Bischof bricht der Angstschweiß aus, so eindringlich spricht Filelfo. Er hat nicht viel studiert, seine Feinde behaupten, er kann noch nicht einmal Latein, und er verdankt seine Stellung eigentlich mehr seinen Familienbeziehungen wie seinen Fähigkeiten und Gaben. Er hat aber eine sehr hohe Achtung vor den Gelehrten. Er findet, daß sie meistens tugendhaft sind und sehr sparsam leben. Er selber gibt viel Geld aus und macht sich darüber Vorwürfe; aber er weiß nicht, wie er es ändern soll, und denkt, wenn er ein Gelehrter wäre, so wüßte er es.

In dem dicken Buche Filelfos steht eine Predigt über den Tod eines Mannes, der immer köstlich aß und trank, sich in teure Stoffe kleidete und in einer Sänfte tragen ließ. Sie hat auf Filelfo stets einen sehr großen Eindruck gemacht, und er hat sie so oft gelesen, daß er sie auswendig kennt. Wie er mit dem Bischof an der Tafel sitzt, führt ihn das Gespräch in diese Predigt hinein, und er beginnt sie dem Bischof vorzutragen.

Der Koch hat einen großen Hecht zubereitet, dem alle Gräten herausgenommen sind und der dann wieder so in Ordnung gebracht ist, daß er aussieht, als ob man ihn nicht angerührt hat, seit er aus dem Wasser gezogen ist. Das ist ein Meisterstück seiner Kunst, er erwartet, daß man ihn loben wird, und deshalb hat er sich nicht nehmen lassen, den Hecht selber zu bringen. Er hat frische Wäsche angezogen und hält den Fisch auf der silbernen Schüssel gerade vor sich hin. Eben wie er eintritt, redet Filelfo und erhebt dabei den Finger mahnend, und sagt: „Hütet Euch vor aller Unzucht, Vollsaufen, böser Gesellschaft; leichtfertige Leute verraten ihre leichtfertigen Herzen im Trunk, und mit Fressen, und mit üppiger Kleidung. Gewöhnt Euch beizeiten zu nützlicher Arbeit, denn Müßiggang ist aller Laster Anfang. Eine fleißige Hand wird mit Ehren reich, wenn sie an einem gottseligen Herzen steht. Haltet das Eurige zu Rat, denn wer da hält, was er hat, der findet, wenn er es braucht. Wo Ihr zu Dienst kommt, seid treu, gehorsam, willig, wahrhaftig und verschwiegen, Gott hilft treuen Dienern fort, und Treue geht durch alle Lande und geht hernieder, Untreue aber trifft ihren eigenen Herrn."



Der Koch wird blaß und läßt die Schüssel fallen; Filelfo sieht ihn strafend an. Der Bischof blickt mit sehr bekümmertem Gesicht auf seinen Teller; er wendet noch nicht einmal den Kopf nach dem Geräusch der fallenden Schüssel.

Die Menschen von heute glauben ja nicht mehr an die Macht des Wortes. Aber in früheren Zeiten war das Wort eine Macht. Der Bischof ruft seinen Sekretär und läßt ihn einen zerknirschten Brief an den Heiligen Vater schreiben, er bittet selber, daß ihm ein Koadjutor beigegeben wird.

Filelfo fährt wieder zurück nach Rom. Der Wagen hält vor dem Palazzo Seiner Hoheit, Filelfo steigt aus und geht in den Palazzo. Er geht die Treppe hoch, die Diener kommen an ihm vorbei, sehen ihn verwundert an, aber es wagt ihn keiner zu fragen, was er will. Der Haushofmeister kommt und verbeugt sich tief vor ihm. Filelfo fragt, ob Seine Hoheit zu sprechen ist. Der Haushofmeister antwortet, daß Seine Hoheit nach Neapel gereist ist. „So, so," erwidert Filelfo und geht.

Er geht zu seinem Haus und kommt in seine Stube; dort schließt er die Kiste auf und holt seine Kleider vor, die bei der schmutzigen Wäsche liegen; dann zieht er sich um. Den Anzug Seiner Hoheit schlägt er sorgfältig in das reine Tischtuch, fügt den Hut, die Strümpfe und Schuhe bei, und trägt alles zum Palazzo Seiner Hoheit. Der Haushofmeister empfängt ihn, und er sagt von seinem Meister, er bringe den Anzug, und er solle Empfehlungen bestellen. Wenn etwas befohlen werde, so komme der Meister angeflitzt, er dränge sich nicht auf und laufe seinen Kunden nicht das Haus ein. Er habe ein gutes Maßgeschäft und keinen Laden. Er bediene reell und pünktlich. Er verstehe sich nicht bloß auf die italienische Arbeit, er verstehe sich auch auf die spanische und französische Arbeit. Seine Hoheit könne sich auf ihn verlassen wie auf sich selber.

Dann packt er Anzug, Hut, Stiefel und Strümpfe aus, faltet das Tischtuch wieder, nimmt es unter den Arm, macht eine Verbeugung und geht.

Der Meister fragt ihn, wo er so lange Tage gewesen ist; er schweigt, gibt der Meisterin das Tuch, und setzt sich auf seinen Tisch. Die anderen Gesellen fragen, stellen Vermutungen auf, die von einer Liebschaft mit einem Stubenmädchen einer verreisten Herrschaft bis zu einer Gefängnisstrafe wegen unbefugten Predigens gehen; er schweigt. Und so ist in der Werkstätte denn alles wieder im gewohnten Gang.

Seine Hoheit kommt wieder in den Palazzo, etwas abgemagert und blaß, Seine Heiligkeit befiehlt ihn zu sich und umarmt ihn; Seine Heiligkeit hätte nie gedacht, daß er solche Gaben besitze, der Bischof von Neapel ist ein ganz anderer Mensch geworden und spricht immer nur mit der größten Verehrung von Seiner Hoheit, dem er die Wandlung in seinem Innern verdankt, dessen Einfluß man es zuschreiben muß, daß er nun ein echt apostolisches Leben führt.

2. Die gesparten Schlachtschüsseln.

Wenn ein sorgsamer Hausvater heute ein Schwein schlachtet, dann hat er einen sauberen und sehr großen irdenen Topf; in diesen legt er die Ohren, die Schnauze, die Pfoten und die Rippchen, nachdem er alles tüchtig mit Salz eingerieben und bestreut hat; dann wartet er vierzehn Tage und sagt endlich zu seiner Hausfrau: „Morgen könntest du wohl einmal Pökelknochen mit Sauerkraut und Erbsen zubereiten"; und so hat er denn, je nach der Größe seiner Familie, vier bis sechs wohlschmeckende und nahrhafte Mittagessen.

Nun muß man aber wissen, daß dieses Einpökeln der Knochen eine verhältnismäßig junge Erfindung der Menschen ist. In früheren Zeiten verstand man diese Stücke nicht aufzubewahren; und da doch eine Familie nicht alles auf einmal essen konnte, so hatte sich die Sitte herausgebildet, daß der Hausvater, welcher schlachtete, seinen Nachbarn von ihnen schickte; man nannte das die Schlachtschüssel. Wenn dann die Nachbarn schlachteten, so schickten sie auch ihm eine Schüssel, und so ging zuletzt alles nach der Gerechtigkeit und hatte doch dabei seine nachbarliche Freundschaft.

Der Messer Filippo, der in Rom an der Porta del Popolo in dem alten Turm seines Geschlechtes wohnt, hat von seinem Gevatter in Albano ein fettes Schwein gekauft, ist dann zu Pietrino gegangen, dem Hausschlächter, und hat ihm gesagt, er möge zum Schlachten kommen; Pietrino hat geantwortet, einem Freund könne er nichts abschlagen, und ist erschienen.

Das Schwein wiegt seine drei Zentner. Der Gevatter in Albano hat beschworen, daß es reine Eichelmast ist, denn das ist bei ihm Prinzip, die Eichelmast, denn warum? Aufgeschwemmt ist das Schwein leicht, aber den Kernspeck bekommt es nur bei der Eichelmast.

Pietrino ist begeistert von dem Schwein, denn er weiß aus Erfahrung, daß der schlachtende Hausvater es liebt, wenn man das Schwein lobt. „Das ist ein Stückchen für den Heiligen Vater," sagt er, „das ist eine Seltenheit! Da wird Ihnen das Fett in den Mundwinkeln herunterfließen, wenn Sie den Braten essen! Aber nur die Schwarte recht knusprig! Sie muß mit Wasser begossen werden, sonst wird sie zäh. Ja, das ist ein Tierchen! Wie es einen ansieht! So lieb und gut!"

Das Schwein grunzt und macht ein mißtrauisches Gesicht. „Komm du nur", redet Pietrino jetzt das Schwein an und sucht es am Hinterfuß zu fassen, indessen sich das Schwein ihm gewandt entzieht. „Komm du nur, es tut ja gar nicht weh! Ein Augenblick, dann ist es vorbei! ... Drei Zentner? Guter Kauf, das Schweinchen wiegt seine viertehalb Zentner. Das ist ja ordentlich ekelhaft, wie das fett ist. Das ist ja nicht zu essen, das Schwein, so fett ist es!"

Hier hat Pietrino endlich den Hinterfuß gefaßt und den Strick um ihn geschlungen; nun wirft er den Strick über den Haken, der in der Hauswand eingemauert ist, Messer Filippo und die Signora legen mit Hand an, und so wird das quiekende Schwein hochgezogen, bis es ganz in der Luft hängt und die Umgebung mit seinem Geschrei erfüllt. Der große Topf, in welchem das Blut aufgefangen wird, steht bereit, die Signora mit dem Quirl kauert neben ihm, Pietrino nimmt sein Schlachtmesser, prüft es mit Kennerblick auf dem Handballen, wirft dem Schwein noch ein paar tröstende Worte zu, und macht dann den Schnitt. Das Blut strömt, die Signora quirlt, das Schwein quiekt und röchelt, Pietrino



beobachtet; zuletzt beugt er sich, legt sein Ohr an den Rüssel und gibt sich den Anschein, als höre er aufmerksam auf die letzten Töne des Tieres; dann richtet er sich auf und sagt: „Es hat ein mündliches Testament gemacht. Den Messer Filippo setzt es zum Universalerben ein und mich hat es zum Testamentsvollstrecker ernannt." Die Signora lacht über diesen Witz so lebhaft, daß sie rücküber fällt, und wenn Messer Filippo nicht zugesprungen wäre, so hätte sie den Topf mit dem Blut umgestoßen. Das ist nun wieder für Pietrino so komisch, daß er in Lachen verfällt, sich immer vornüber beugt und den Bauch hält. Da er ein stattlicher Fleischer ist, so erregt das seinerseits die Heiterkeit des Messer Filippo, und so lachen denn alle drei eine ganze Zeit, indem immer, wenn einer aufhört, der andere wieder anfängt.

Nun durchbohrt der Fleischer dem toten Tier die Kniekehlen und steckt das Krummholz durch; es werden zwei hölzerne Stühle aus der Küche geholt, auf welche die beiden Männer treten, und dann heben sie das Schwein und hängen es am Krummholz auf, damit es der Fleischer aufschlagen kann.

Wie es da nun so hängt, da beginnt Messer Filippo zu klagen, indem er sich über die Nachbarn beschwert und erzählt, welches Interesse sie alle an dem Schwein haben, wie sie das Gewicht abschätzten und über die Mast sprachen und ihm Ratschläge für die Würste gaben, und wie der eine sogar eine Anspielung auf die Schälrippchen gemacht hat, und wie heutzutage das Leben so teuer ist, und das Schwein kommt ihm mit allen Nebenausgaben hoch genug.

Pietrino ist hier ganz der Meinung des Messer Filippo; er findet, wer Schälrippchen essen will, der kann selber schlachten, denn der Hausschlächter wird ohnehin gedrückt heutzutage; und er schließt, daß er an der Stelle des Messer Filippo niemandem eine Schlachtschüssel schicken würde, sondern er würde sich die Knochen schön einsalzen und mit Sauerkraut und Erbsen essen, wie das die Deutschen tun, die kluge Leute sind und wissen, was gut schmeckt.

Dies ist nun für Messer Filippo eine neue Rede, denn er hat es bis dahin nicht anders gewußt, als daß man den Nachbarn die Schlachtschüssel schicken muß, weil einem der Segen sonst schlecht wird; deshalb fragt er Pietrino nach dem Näheren, und der erzählt ihm denn genau, wie man alles macht.

Das versteht nun Messer Filippo sehr gut; aber er sagt sich, daß die Nachbarn ihm das übelnehmen würden, wenn sie die Schlachtschüssel nicht bekämen, denn diese Leute glauben ja doch ein Anrecht zu haben, wenn einer, der ein bißchen etwas hat, sich ein Schwein schlachtet, weil sie selber nichts haben; und das erscheint ihm wirklich unrecht von den Leuten, denn er denkt gar nicht mehr daran, daß er selber ja doch auch immer Schlachtschüsseln bekommen hat. Und so schließt er denn, daß ihm das Herz zwar blutet über die Ungerechtigkeit, denn er ist immer ein Feind der Ungerechtigkeit, aber er will die Knochen doch lieber nicht einpökeln und den Nachbarn morgen früh jedem seine Schüssel schicken. Die Signora nickt mit dem Kopf und sagt, ihr Mann sei eben immer zu gut, aber sie könne dagegen nichts tun, er lasse sich ja nie in seine Geschäfte hineinreden.

Hier legt Pietrino den Finger an die Nase und sagt: „Messer, ich habe einen Einfall. Es ist ein Glück, daß ich nicht heute früh kommen konnte, wie Eure Exzellenz eigentlich wollten, und Eure Exzellenz haben mich ja auch sehr darüber gescholten. Denn warum? Jetzt hacke ich das Schwein noch auf, wir nehmen die Eingeweide heraus und waschen die Kaldaunen, ich kann es auch noch zerteilen, und dann ist Feierabend. Wäre ich gekommen, wie der Messer wollte, dann würde heute alles fertig, und ich müßte heute abend die Schlachtschüsseln herumtragen, wofür ich ja dann freilich von jedem Nachbar einen Soldo Trinkgeld zu erwarten habe. Aber so bringen wir das Schwein in den Keller, und wenn wir morgen früh mit der Arbeit fortfahren wollen, dann sagt Messer Filippo: „Das Schwein ist mir diese Nacht gestohlen."

Die Unverschämtheit der Nachbarn muß natürlich den Messer Filippo ärgern, und um ihnen einen Possen zu spielen, geht er auf Pietrinos Vorschlag ein, und es wird alles so gemacht, wie Pietrino vorgeschlagen hat.

Pietrino ist, wie der Leser schon gemerkt haben wird, ein kluger Mensch. Er sorgt also dafür, daß das Schwein im Keller versteckt wird, in den man durch das Fenster leicht einsteigen kann, damit der Diebstahl glaubhaft ist; und als es Nacht geworden ist und Messer Filippo und seine Gattin fest schlafen, da erscheint er still vor dem Hause mit seinem kleinen Handwagen. „Es war doch gut, daß ich es noch zerteilt habe, es trägt sich so leichter," spricht er für sich, als er es herausholt und auf seinen Wagen legt. Er nimmt auch Herz, Lunge und Leber mit, die in einer Schüssel liegen, und die Kaldaunen, die noch im Wasser schwimmen, und den Topf mit dem Blut. Dann zieht er seinen Wagen fröhlichen Herzens nach Hause.

Am andern Morgen in der Frühe geht er zu Messer Filippo; vor dem Hause stehen die Nachbarn und sprechen untereinander, indem sie auf das Haus zeigen; ein Polizist hockt vor dem Kellerfenster, die Hände auf die Knie gestützt, und sieht in den Keller; die Tür öffnet sich, und aufgeregt erscheint Messer Filippo, einem andern Polizisten eine Erzählung machend; der Polizist schüttelt ruhig den Kopf und hört ihn an.

Pietrino tritt neben ihn und sagt leise: „Ausgezeichnet! Ganz recht!"

„Das Schwein ist diese Nacht gestohlen!" schreit ihm Messer Filippo zu.

„Was? Gestohlen? Das Schwein?" fragt Pietrino laut, und leise fügt er hinzu: „So ist es richtig! Kein Mensch schöpft Argwohn!"

Dem Messer Filippo kommen die Tränen, er faßt mit beiden Händen die Hand Pietrinos und sagt: „Gestohlen, wirklich gestohlen!"

„Sehr gut, das ist der richtige Ton," erwidert leise Pietrino.

„Nein, wirklich gestohlen!" ruft der Messer.

„Und die Tränen! Ganz echt!" sagt Pietrino.

„Heute morgen, ich denke, ich will es mir doch einmal ansehen, ich gehe in den Keller..." erzählt Messer Filippo den Nachbarn. „Nichts. Nichts. Da liegt das weiße Tuch, es ist noch blutig. Nichts weiter. Nichts."



Die beiden Polizisten besprechen sich, grüßen dann den Messer Filippo und gehen. Sie haben ihre Pflicht getan. Die Nachbarn beginnen sich zu zerstreuen. Pietrino nimmt den Messer Filippo unter den Arm und führt ihn in das Haus, in die Küche, wo die Signora gebrochen auf der Eimerbank sitzt und weint.

„Nun wollen wir gleich ans Wurstmachen gehen," sagt er. „Aber Pietrino, es ist wirklich gestohlen," ruft der Messer, vor ihm stehend und die Hände beteuernd hochhebend. „Euer Exzellenz! Unter uns! Ich bin doch verschwiegen!" erwidert Pietrino.

Messer Filippo führt ihn in den Keller, zeigt ihm wortlos den leeren Tisch, auf dem das Schwein gelegen, das blutbefleckte Tuch, die leeren Schüsseln.

„Wie Euer Exzellenz will," sagt kalt Pietrino. Er gibt sich den Anschein, als glaube er immer noch nicht den Diebstahl. „Meinen Tagelohn muß ich bekommen, und die Trinkgelder, die mir die Nachbarn gegeben hätten, werden mir Eure Exzellenz gewiß auch nicht verweigern."

Henry Thode.

Verkürzte Wiedergabe einer zur Gedächtnisfeier der Heidelberger Universität am 13. Dezember 1920 gehaltenen Rede.

Von Edwin Redslob.

Die Heidelberger Universität feiert das Gedächtnis eines Lehrers, der für lange Jahre der Stätte seines Wirkens einen Zauber verliehen hat, so daß der Name Henry Thode mit dem Namen Heidelberg auf das engste verbunden bleibt.

Als Symbol dieser Verbindung erinnere ich an die Rede, die Thode vor der Heidelberger Studentenschaft anläßlich der Ablehnung des Rufes an die Berliner Universität gehalten hat, weil sich in ihr der Ausdruck seines Wesens am stärksten ausprägt. Ihre Sätze sind durchschüttert von einer ahnenden Angst vor der Zukunft des deutschen Volkes. Der Redner fordert darin eine Vertiefung des inneren Lebens, damit wir nicht, verblendet über einen glanzvollen äußeren Aufstieg, dem Absturz entgegentaumeln. Wenn wir uns, heute zurückschauend, an diesen Kerngedanken der Lehre Thodes erinnern, so werden wir begreifen, daß er ein Recht hatte, sich aus seiner reichen Kenntnis der Vergangenheit heraus in Gegensatz zum zeitgenössischen Leben zu stellen.

Aber man kann die Tragik eines geistigen Menschen nicht auf eine bestimmte Formel bringen, sie etwa hier nur begreifen als Gegensätzlichkeit zu der eigenen Zeit. Sie liegt vielmehr viel tiefer im innersten Wesen begründetund war bei Thode nicht nur Gegensatz zwischen Zeit und Persönlichkeit, sondern auch Gegensatz zwischen erkennender Betrachtung und schöpferischem Willen.

Freilich zog er sich nicht in die Vergangenheit zurück, um träumend alle Sorgen des Heute zu vergessen. Er suchte und gestaltete um der Zukunft willen. Ich erinnere hier daran, wie er in seinem Jugendwerk „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien" begann, die Erkenntnis der italienischen Renaissance auf eine religiös begründete Basis zu stellen. Er hat die Auffassung der Renaissance damit in einer Weise vertieft und verändert, die der Geistesrichtung um 1890 freilich wenig entsprach, deren epochemachende Bedeutung aber der folgenden Generation um so tiefer verständlich wurde.

Von hier aus weitergehend hat er in seinem Werk über Michelangelo das Gegenbild aufgestellt und hat versucht, die innere Verbundenheit des schöpferischen Menschen mit den Kräften der Zeit und des Volkstums darzustellen. Erschütternd ist dieses Werk durch die Erkenntnis von der Tragik der Renaissance, so daß man Thodes wissenschaftliches Erlebnis in Parallele stellen kann zu dem Werk eines anderen großen Heidelberger Gelehrten, zu Erwin Rohdes Psyche und der in diesem Werke enthaltenen Lehre von der Tragik des griechischen Menschen.

Gestaltungskraft und Gründlichkeit des Forschers, kritische und intuitive Arbeitsart aber sieht man in einzigartiger Weise verbunden in der „Malerschule von Nürnberg". In ein Gewirr vereinzelter Bildwerke hat hier eine gestaltende Hand erste Ordnung gebracht. Hier wie in den grundlegenden Forschungen zur mittelrheinischen Malerei war für Thode das Entscheidende nicht so sehr, daß die einzelnen Posten stimmten, es kam ihm vielmehr darauf an, daß die gesamte Entwicklung als Einheit — als Summe richtig erkannt war. In diesem Sinne ist er das gewesen, was er in seinem Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft von dem Weimarer Dichter gesagt hat: ein Bildner.

Er mag dem einzelnen Ergebnis gegenüber vielfach nicht den richtigen Standpunkt gefunden haben, er hat aber Erkenntnisse gebracht, die aller nach ihm kommenden Wissenschaft die Arbeit erleichtert haben.

Und schon ergibt sich aus der Entwicklung der kunstgeschichtlichen Forschung, daß auch in Einzelheiten häufig der sichere und schnelle Blick seiner intuitiven Arbeitsart recht behalten hat.

Vor allem aber machte diese Verbindung forschender und gestaltender Kräfte den Wert des Universitätslehrers aus. Es waren große Momente, wenn Thode in kurzem Überblick die Grundzüge ganzer Perioden kultureller Entwicklung zusammenfaßte und ein Gefüge baute, wie es nur erlebtem Wissen zu geben möglich war. Als Lehrer im Kolleg und im Seminar, aber auch als Vortragender vor der Öffentlichkeit hat er eine Tätigkeit entfaltet, die die Heidelberger Zeit wohl zu der schönsten und wirkungsvollsten seines Lebens gemacht hat.

Die Geschlossenheit seiner Auffassung, die umfassende kulturelle Kenntnis, die menschliche Vertiefung ist das, was ihm die Kunstwissenschaft zu danken hatte in einer Zeit, da Spezialismus und kritische Zersetzung vielfach auf dem Geistesleben lasteten. Er vertrat das Gefühl vom Adel seines Berufes und klagte oft darüber, daß sich die Kunsthistoriker die Auswirkung ihres Berufes durch Neid und Gezänk verdürben. Und immer wieder betonte er, daß der Beruf des Kunstgelehrten in besonders hohem Maße produktiv und tätig gerichtet sein müsse.

Er hat seinen schöpferischen Willen nicht nur als Stilist und als Übersetzer, sondern auch als Dichter betätigt. In feinem geistigem Spiel schuf er die Märchenerzählung vom Ring des Frangipani und das Buch vom

Gardasee, dessen Titel Somnii explanatio an Thoma wie an Giovanni Bellini gemahnt. In der deutschen Literatur sind diese Werke einzigartig durch die seltene Verbindung höchster geistiger Kultur mit zarter Kindlichkeit des Herzens.

Er übertrug diese seelische Feinheit auch auf seinen Verkehr mit den Menschen. Er konnte sich nicht daran gewöhnen, daß die ritterlichen Züge seines Wesens — Männlichkeit des Willens und Kindlichkeit des Herzens — nicht allen zu eigen oder doch verständlich waren. Daher kamen ihm auch Enttäuschungen und Konflikte, daher wich er gelegentlich Schwierigkeiten aus, weil es Arenen gab, in die niederzusteigen er ablehnte.

Aber da, wo es ihm innerlich lohnte, ist er freudiger Kämpfer gewesen, und aus diesem Bedürfnis des Kampfes ist ja auch sein Entschluß gekommen, den Heidelberger Lehrstuhl aufzugeben und sich ganz der öffentlichen Vortragstätigkeit zu widmen. Für die Heidelberger Freunde war es eine Enttäuschung, daß Thode die Verbindung mit einer Stadt löste, für deren geistige, künstlerische und musikalische Eigenart sein Haus während schönster Jahre bestimmend gewesen war.

Aber was wir bis 1914 nicht einzusehen vermochten, steht heute begreifbar vor uns: aus der Witterung für die Zukunft, die er wie alle produktiven Naturen in verstärktem Maße hatte, erwuchs ihm, mehr und mehr sich steigernd, eine innere Unruhe, die ihn alles auf Eile und auf eine Mission der großen Allgemeinheit gegenüber stellen ließ.

Der Gegensatz zur geistigen Hohlheit und zur Großmannssucht seiner Zeit hatte vorher schon Thodes Leben vielfach bestimmt. Wir denken hier nur an das eine Beispiel: an den Kampf um das Heidelberger Schloß. Wir sehen ihn vor uns, wie er damals die ganze Wucht seiner Persönlichkeit in die Wagschale warf, wie er in der großen Versammlung der Stadthalle die Jugend der Universität zu heller Begeisterung brachte und so entscheidend dazu beitrug, daß das Heidelberger Schloß nicht der Baulust eines parvenühaften Spieles mit historischem Wissen hingeopfert wurde.

Wer Thode in solcher Kampfesstellung sah, wird eine bleibende Erinnerung in seinem Inneren halten. Zu der straffen Art, mit der er seine Gedanken gleichsam in die Menge hineintrieb, paßte der feine schmale Kopf, der ganz auf Profil gestellt war. In seinen Augen war eine seltene Mischung von Willenskraft und Träumerei, der Mund war von einer Festigkeit, wie sie nur höchste geistige Anspannung zu geben vermag. In seinen Händen aber war etwas von formender Kraft, eine nur ihm eigene Mischung von Spiel und Stärke, die den Zauber dieses so energischen und doch so liebenswürdigen Mannes ausmachte.

Überlegen wir uns, daß dieser Kämpfer dem Zusammenbruch Deutschlands, den er kommen sah, Vertiefung durch geistige Kräfte in letzter Stunde als einziges Heilmittel entgegenzustemmen versuchte, so werden wir die Tragik seines Lebens begreifen.

Die Tragik steigerte sich dadurch, daß er in diesem Kampf gegen das Heute nicht den Willen zur Zukunft als Bundesgenossen nahm, sondern Festhalten an der Vergangenheit forderte.

Dennoch war in seinem Kampf wider die Gegenwart für die, die ihn recht verstanden, ein Stück Glaube an die Zukunft enthalten. Der Gegensatz gegen die Zeit, die wissenschaftlich im kritischen Zersetzen der Dinge das Entscheidende sah, verband ihn mit einer Generation, die nicht in der Schöpfung, sondern im Schöpfer selbst das große Symbol alles Schaffens erblickte.

Dieses Bekenntnis aber mag als ein Dank für den Lehrer gelten. Hier liegt wohl auch das Geheimnis, warum der Heidelberger Lehrstuhl für Kunstgeschichte so viel bedeuten konnte. Gefühle für Tradition, für Einheit aller kulturellen Äußerungen in geistiger und auch in menschlicher Hinsicht, Achtung vor allen produktiven Kräften und Verständnis für die religiöse Grundlage aller Geistesarbeit sind für Thodes Leben kennzeichnend und haben seinen Schülern ein Gefühl der Verantwortlichkeit, ein Gefühl aber auch der Freude und der Berufung gegeben.

Es wäre noch viel zu sagen von dem Reiz des Menschen, von der elastischen Art, wie er unmittelbar nach einem Vortrag sich ganz umstellte auf die Sorgen und die Wünsche derer, die mit ihm sprachen, oder wie er nach anstrengender Arbeit unverbraucht und jung eine Gesellschaft zu bezaubern vermochte. Weil er von sich selbst zu sprechen wußte wie ein Kind, weil er immer wieder glaubte, daß die feinen und zarten Regungen seines Herzens allen Menschen eigentümlich seien, hatte er die seltene Fähigkeit, auf andere einzugehen, sie zum Sprechen zu bringen und ihnen gleichsam durch die Art seines Zuhörens das Gefühl von Hilfe und Erleichterung zu geben. Er brachte etwas Reines und Schönes in das Leben, und dies Gefühl der Festlichkeit gibt wohl den besonderen Klang, mit dem noch heute der Name Henry Thode ausgesprochen wird.

Man würde zu wenig von ihm gesagt haben, wenn man nicht daran erinnert hätte, welch scharfen Blick er für Menschen besaß, die ihm innerhalb seiner geistigen Richtung ein Stück Zukunft bedeuteten. Ich erinnere hier nur daran, wie seine Tätigkeit als Frankfurter Museumsdirektor bedeutungsvoll wurde durch seinen Kampf für die Kunst Hans Thomas. Heute hat sich die Schätzung Hans Thomas als etwas Selbstverständliches durchgesetzt. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß das erste Eintreten für diesen Meister eine Tat war. Wenn wir uns überlegen, daß Thoma einer der Künstler ist, die mehr im Kindheitsland der Menschen beheimatet sind als in der Realität der eigenen Zeit, so begreifen wir, daß in dieser Entdeckung der Thomaschen Kunst durch Thode ein Stück Schicksal lag.

So aber spüren wir in allem, was Thode getan hat, Erlebnis und Schicksal. Seine durch engste verwandtschaftliche und freundschaftliche Beziehungen bedingte Verbindung mit dem Werk von Bayreuth ist ein solches Schicksal. Denn sie bedeutet Hingabe an einen in Form und Willen geprägten geistigen Besitz, den ihm die eigene Zeit versagte. Und es wirkt ergreifend, zu denken, daß Richard Wagner während der letzten Wochen seines Lebens mit keinem Buch so sehr beschäftigt war, als mit dem „Franz von Assisi“ des 28jährigen Gelehrten, der später ein entscheidender Vorkämpfer der Bayreuther Idee werden sollte.



Ich bin am Ende der Überlegungen angelangt, die ich zu machen hatte, um über die bloße Erinnerung hinausgehend die Problemstellung des Menschen Thode anzudeuten.

Wohl ist es selten, daß so unmittelbar nach dem Hinscheiden eines Führers sich seine Gestalt endgültig und klar herausbildet. Zum Teil liegt dies wohl darin begründet, daß Thode eigentlich schon vor einer Reihe von Jahren abtrat von seiner Wirksamkeit. Dann aber liegt es an den Erlebnissen, die seitdem kamen und uns jede Erinnerung zurückwarfen in eine nie mehr erreichbare Ferne.

Wenn wir uns überlegen, wie schwere Trauer über Heidelberg gekommen ist, seit er es verlassen hat, weil es gerade als Universitätsstadt in den Jahren des Krieges so viel Jugend hat hergeben müssen, so wird der heutige Tag zum Tag der Trauer um eine entschwundene Zeit.

Es war viel Heiteres in dem Heidelberg vor zehn und zwanzig Jahren. Nie wieder wird uns das Leben so leicht werden wie damals, als wir mit unserem Lehrer des Nachts singend zum Gleiten des Neckars auf großen Booten von der Stiftsmühle aus stromabwärts fuhren. Es war eine Freudigkeit, die begründet war auf dem Gefühl des Verbundenseins mit dem geistigen Besitz aller Zeiten und aller Zonen. Entscheidend aber war ein Gefühl, daß höchste Steigerung des geistigen Dranges zurückführt zur inneren Heiterkeit des Kindes, daß Kenntnis aller Kulturen nicht entwurzelt, sondern ein vertieftes Empfinden schafft für die Kraft des eigenen Volkstums.

Aus diesem Grunde bedeutet die Erinnerung an unseren Lehrer und Freund, die Erinnerung an Henry Thode für uns alle tiefe Trauer, aber sie bedeutet auch Dank, sie bedeutet auch Hilfe für alles Schwere der kommenden Zeit.

Zille u. a.

Die Emanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts beruht auf der grundsätzlichen Voraussetzung, daß das, was in der Theorie richtig ist, auch für die Praxis tauge. Das bedeutet praktisch (im Jahrhundert der Erfahrung!), daß man die Praxis nach der Theorie einrichtete, daß man die Differenz zwischen den spezielleren, inhaltlich begrenzten Begriffen und den allgemeinen, inhaltsleeren und damit unendlichen vernachlässigte und so das Inhaltliche gegenüber dem Formalen als dem „Wesentlichen" als indifferent ansah. So z. B. die Emanzipation der Frau: Mann und Frau sind Mensch (auf die Menschlichkeit kommt es ja heute zuerst an), also einander gleich, und was in der Theorie richtig ist, muß auch in der Praxis durchgeführt werden. Was der unverdorbene Instinkt, was der unbefangene Blick in die Wirklichkeit sagt, wird der Theorie geopfert. Wie verwüstend dieser Formalismus gewirkt hat (der übrigens die Jugendbewegung noch vollständig beherrscht), beginnen wir erst heute einzusehen.

Anlaß zu dieser Betrachtung gibt Heinrich Zille. Der Anlaß ist zufällig, die heutige Kunst ist nicht arm an solchen Erscheinungen. In der Kunst ist der Einfluß dieser formalistischen Emanzipation besonders verhängnisvoll gewesen. Gerade hier wird es deutlich, daß der idealistische Formalismus praktisch nicht eine Verwirklichung der reinen Idee der Kunst, wie man wähnte, zur Folge hatte, sondern gerade umgekehrt die Herrschaft des Inhaltlichen; natürlich nicht derjenigen Inhalte, gegen die die Emanzipation gerichtet war, sondern der andern, die vorher instinktiv aus der Kunst ausgeschlossen waren. L'art pour l'art bedeutet notwendig Naturalismus auf der einen Seite, auf der andern artistisches Kunstgewerbe. Beides haben wir heute. Man sah nicht, daß zwar der formale theoretische Wert der Kunst in der Darstellung des Häßlichen der gleiche ist, daß aber der Künstler, der Häßliches darstellt, ein anderer ist. Das Kunstwerk ist nicht ein abstrakter Prozeß, in dem sich das formale künstlerische Prinzip verwirklicht, sondern es ist das Erzeugnis eines Menschen von Fleisch und Blut. Die Instinkte des Blutes hielt man dem Formalen gegenüber für belanglos. Die Theorie von der Indifferenz der Kunst gegenüber dem edeln, „schönen" Inhalt hat in kurzer Zeit praktisch die Kunst an die Herrschaft des Gemeinen ausgeliefert. Die formalistische Theorie hat die Maßstäbe der Inhalte vollständig verwirrt, so daß dadurch erst jener Einbruch des Gemeinen in die Kunst möglich wurde, wie wir ihn heute über uns ergehen lassen müssen. Da zwischen Inhalt und Form keine feste Grenze gezogen ist, ist es kein Wunder, wenn die Emanzipation diese Grenze überschreitet und auch den formalen Bestand der Kunst selber angreift. Der Expressionismus ist nichts anderes als die Übersteigerung des impressionistischen Subjektivismus bis zur völligen Auflösung.

Wo wir heute infolge dieser idealistischen Vermengung von Theorie und Praxis stehen, zeigt die Veröffentlichung von Zilles Zwanglosen Geschichten und Bildern; einmal die Tatsache selber, dann, daß die Öffentlichkeit diese Veröffentlichung ohne jeden Protest hingenommen hat. Nur die Polizei hat gegen diese Zwanglosigkeit protestiert; wenn auch ihre Motive ganz andere sind, so muß doch anerkannt werden, daß sie sich noch einen traurigen Rest von inhaltlichen Maßstäben erhalten hat. Wie weit ist die Auflösung einer Zeit vorangeschritten, in der nur noch die Polizei Kriterien für Sitte und Anstand besitzt und in der gegen ihre Zensur nicht protestiert wird, weil das nicht Sache der Polizei sein darf, sondern weil man auch noch die letzten Maßstäbe beseitigt haben will. In einer solchen Zeit hat es freilich keinen Sinn mehr, gegen einzelne Erscheinungen zu protestieren, denn jeder Protest muß wirkungslos und unverständlich bleiben, wenn er vereinzelt ist und von der Masse gleicher Erscheinungen, die unangefochten bleiben, zugedeckt wird. Er ist wie ein Ruf in der Wüste. Wenn alles schwankt, scheint das Schwanken gegenüber dem Feststehenden Recht und Notwendigkeit für sich zu haben.

Zilles Buch ist in verschiedener Hinsicht eine originale Leistung dieser Zeit, die zu keiner anderen Zeit möglich gewesen wäre. Das gilt schon von Äußerlichkeiten. Man sehe nur die Schrift an, die mit den Bildern zusammen auf den Stein geschrieben ist. Ich glaube, in keiner früheren Zeit wäre es möglich gewesen, daß einer, der auf den Namen des Künstlers Anspruch erhebt, es sich erlauben konnte, in einem durch die Art seines Erscheinens ausgezeichneten Buche eine so saloppe Schrift



zu schreiben, deren einzelne Charaktere gänzlich formlos sind und bald steil, bald schief, bald weit, bald eng, bald fett, bald dünn, bald gerade, bald auf krummen Linien stehen. Warum mußte denn der Text geschrieben sein? Gegen diese Schrift wäre Zeitungsdruck ein erhabenes Kunstwerk gewesen. Früher war das Schreiben eine sorgfältig geübte Kunst. Die Anfänge der Buchdruckerkunst setzten ihre Ehre darein, die Bücher so zu drucken, daß sie mit den geschriebenen an Schönheit wetteifern konnten. Auch lange später noch stand diese Kunst auf einer hohen Stufe, und selbst Handwerker besaßen eine verblüffende Sicherheit in der Handhabung des Schriftbildes. Erst in unserer Zeit ist die Verachtung der Gesetze der Schrift möglich geworden, wie sie dieses Buch aufweist.

Was soll man erst von den Bildern selber sagen? Das Gemeine, Häßliche, Ekelhafte, Krankhafte ist hier mit einem niederträchtigen Interesse ans Licht gezogen. In der Technik und im Gegenständlichen ohne Witz und ohne Grazie. Diese Sexualität ist nicht mehr animalisch, faunisch wie die phallischer Figuren, sondern sie ist das Produkt tiefster menschlicher Verkommenheit. Das ist in keiner anderen Zeit möglich gewesen. Zotereien hat es immer gegeben, aber keine Zote kann so schamlos sein, wie dieses Produkt einer ganz prüden und instinktlosen Zeit. Die Zote tastet das Geheimnis nicht an, sie bleibt auch in engen Zirkeln, geht von Mund zu Mund oder auf ein Flugblatt gedruckt von Hand zu Hand. Hier aber wird die unverhüllte Sexualität mit dem Anspruche des Kunstwerkes an die Öffentlichkeit gestellt, nicht allein schamlos, sondern noch ausgezeichnet durch artistische Aufmachung. Das ist etwas ganz anderes als die Erotik des Volksliedes und der Schwänke. Hier bleibt alles in einem Kreise; es ist ein prickelndes Spiel mit den eigenen Geheimnissen, das nicht auf Kosten anderer getrieben wird. Zille dagegen macht aus dem Elend und Laster der untersten Volksklasse ein Schauspiel für andere; für welche anderen, das zeigt die Luxusausstattung. Das ist wiederum etwas, das zu keiner andern Zeit möglich war. Daraus erklärt sich die trockene, witzlose Sachlichkeit einerseits, anderseits die Sentimentalität des Sozialpsychologen. Wie satanisch ist diese Zeit! Es wirkt aber ganz und gar nicht überzeugend, wenn Zille sich mit einer sentimentalen Geste zu seinem Gegenstand in Distanz zu stellen sucht. Er selber und kein anderer ist der geistige Urheber dieser Scheußlichkeiten und hat sie zu verantworten neben denen, für die er sie berechnen durfte. Nicht in der Sache, auf die er es abzuschieben sucht, sondern in der Abbildung liegt das Gemeine. Nackte Männer und Weiber in einem Bordell gehören nicht zur Berliner Sozialpsychologie, dagegen um so mehr ihr Maler, der schamlos genug ist, sie so wie es hier geschieht an die Öffentlichkeit zu stellen.

Hermann Herrigel.

Prachtwerke.

Es ist ein grausamer Zwiespalt zwischen der Klage, daß wertvolle Bücher, namentlich der Wissenschaft, in Deutschland nicht mehr gedruckt werden könnten, und der Fülle von Neuerscheinungen, die man gar nicht anders denn als Luxusdrucke bezeichnen kann, und die — das ist das Schlimmere — in sehr vielen Fällen auch Luxus d. h. überflüssig sind. Genau so wie die Hauptstraßen unserer Großstädte ihre Schaufenster und Weinlokale üppig gefüllt zeigen, indessen aus jeder Nebenstraße die Armut hereinblickt, genau so sind diese Verlegerwerke auf den Beutel des neuen Reichtums berechnet. Sie können sich jede Art von Papier, vielfarbigen Druck, Bilderschmuck raffinierter Art, Halb- und Ganzleder leisten, indessen gute und notwendige Werke auf üblem Papier mit verblaßter Farbe gedruckt und in kümmerlich aufgeputztem Pappband daher kommen. So sind sie in ihrer Aufdringlichkeit recht die Abbilder einer Zeit und eines Volkes, dem Haltung und Würde verloren gingen; sie etwa empfehlen, hieße einen Zustand verschlimmern, den man als Krankheit aber auch als Verkommenheit ansprechen kann.

Diese Kritik trifft selbstverständlich nicht jene an sich wertvollen Publikationen, die vor dem Krieg begonnen wurden, damals vielleicht schon Luxus waren, aber auf Grund des früheren Reichtums wohl geplant werden konnten, und die nun teilweise unter außerordentlichen Opfern fortgesetzt werden. Sie stellen zum Teil eine Art Ehrenpflicht dar, die dem neuen Reichtum als Erbschaft zufällt. Gedacht ist hierbei etwa an das von Burger begonnene „Handbuch der Kunstwissenschaft", das nun von der Akademischen Verlagsgesellschaft in Neubabelsberg tapfererweise fortgesetzt wird, übrigens zu dem beispiellos billigen Preis von 3,50 Mk. für die Lieferung. Derartige Dinge müssen hier wie sonst anerkannt werden, da sie gerade das behaupten, was wir Würde und Haltung nannten. Zweck dieser Glosse ist, einige Beispiele anzuzeigen, die zwischen solcher Notwendigkeit und dem üblen Luxus stehen, die an sich ganz oder teilweise anerkennenswert sind, aber irgendwie doch entbehrlich wären.

Da ist z. B. ein Band aus dem Verlag Klinkhardt und Biermann, Leipzig: „Deutsche Graphiker der Gegenwart" von Kurt Pfister zusammengestellt und eingeleitet. Der Band enthält in großem Format 15 Original-Steinzeichnungen, 8 Holzschnitte und 8 Reproduktionen nach Radierungen, die mit Sorgfalt gedruckt sind und einen guten Einblick in die Graphik unserer Tage gewähren. Von Liebermann bis Kokoschka ist so ziemlich alles vertreten, was heute als moderne Kunst im Kunsthandel gilt. Daß Thoma und alle diejenigen fehlen, die nicht letzte Mode sind, muß man als eine Zeiterscheinung hinnehmen, ebenso daß einige Blätter dastehen, die man mit bestem Willen nur belächeln kann. Es ist eben der sogenannte Expressionismus, den dieser „Querschnitt" hauptsächlich zeigt. Wie schon mehrmals in diesen Blättern dargelegt wurde, stellt er durchaus keine deutsche Erfindung sondern nur eine Art Wetterleuchten dar von einem Gewitter, das um van Gogh, Cézanne, Picasso und Matisse tobte. Dementsprechend hat er bisher, abgesehen etwa von Lehmbruck (der in einer zarten Radierung gezeigt wird) und Hoelzel (der bezeichnenderweise fehlt) keine überragenden Erscheinungen hervorgebracht. Wenn einmal die Kunde von Picassos Umkehr stärker zu den angeblichen Himmelsstürmern von heute gekommen ist, werden wir eine merkwürdige Geschichte der wiedergeborenen Einfalt erleben. Wahrhaft klassisch muten die Zeichnungen von August Gaul und Käte Kollwitz an, die freilich nichts mit Expressionismus zu tun haben, und also mit Liebermann, Schinnerer und einigen andern fremd genug in der Gesellschaft der Kokoschka, Klee und Nolde anmuten. Immerhin der Band wirkt durch die unbekümmerte Reproduktion der 31 Blätter als ein wirkliches „Prachtwerk"; bedenklich wird man erst, wenn man den Text in edelster Antiqua gedruckt sieht, so wie vielleicht einmal die Bibel oder Goethe gedruckt werden sollten. Es ist nicht einmal töricht, aber daß ein Satz wie dieser: „Es ist gut, bisweilen den asphaltenen Dunst der Städte zu vergessen" wie eine Grabschrift dasteht, das ist des Guten wirklich etwas zu viel. (Der Band kostet in Halbleinen 160, in Halbleder 400 Mark; er ist also nach heutigen Verhältnissen ein „billiges Geschenkwerk".)

Die gleiche Erfahrung mit einem, wenn auch nicht gar so monumental gedruckten Text macht man im zweiten Band der von Carl Georg Heise herausgegebenen Folge „Das neue Bild" im Kurt Wolf-Verlag. G. F. Hartlaub handelt darin über „Kunst und Religion". Er gibt eine an sich gescheite Schrift auf 112 Seiten mit 76 Tafeln. Offensichtlich um dieser Tafeln willen in großem Format und mit großer Type gedruckt, treten seine Sätze aber mit einem Anspruch an Bedeutung auf, die sie nicht haben können. Dabei sind die „Tafeln" nur beiderseitig bedruckte Bildblätter, offensichtlich ohne besondere Sorgfalt auf der Schnellpresse herunter-

geschnurrt, also an sich kaum geeignet, den Textdruck zu decken. Als eine im natürlichen Format gehaltene Schrift zur zeitgenössischen Kunst würde man den Band willig und sogar mit Dank annehmen eben um des gescheiten Textes willen, als Prachtwerk legt man ihn kopfschüttelnd beiseite.

Berechtigter erscheint das große Format zweier Mappenwerke, die beide von norddeutschen Künstlern handeln. Der erste, erschienen im Furche-Verlag, Berlin, soll dem vergessenen, d. h. niemals im deutschen Dasein gewesenen Maler von Föhr „Oluf Braren" ein Denkmal setzen. Auch im Frieden würde er aufgefallen sein durch guten Geschmack. Auf zehn großen Tafeln werden die Hauptwerke des Künstlers in sauberem Lichtdruck gegeben, auf acht ebenso großen Seiten der Text von Wilhelm Niemeyer. Über seinem Druck hat eine bessere Hand gewaltet — wir vermuten die des Verfassers — ja, man darf es vorbildlich nennen, wie der zweigespaltige Satz sich auf ebenso bescheidene wie würdige Art mit dem großen Format abfindet. Wenn hier eine Kritik laut wird, kann sie sich nur auf den Kern der Sache beziehen: nämlich ob der Maler Oluf Braren den Aufwand dieses an sich guten Textes und der großen Aufmachung aushält? Im Frieden würde man eine schöne Pietät darin gesehen haben, daß Verfasser und Verleger so viel offenbare Liebe an einen Vergessenen wandten; jetzt, wo uns das Nötigste fehlt, denken wir an so manchen Künstler, dem wir dergleichen eher gegönnt hätten. Immerhin: nachdem das Werk da ist, soll es uns willkommen sein, auch als Gegenbild der zeitgenössischen Zuchtlosigkeit. (Es kostet gebunden 75 Mark.)

Wesentlich anders liegt die Sache bei **Friedrich Lißmann**, von dem der Hanseatische Kunstverlag in Hamburg gleich sechs Mappen zu je zwölf Blättern herausbringt, von denen jedes einzelne zum Preise von 3 Mark bezogen werden kann. (Die Mappe kostet 25 Mark, das ganze Werk 150 Mark, was für die heutige Zeit billig genannt werden muß.) Man kann es nicht anders sagen, als daß diese Blätter eine Offenbarung bedeuten, die zu keiner besseren Stunde kommen konnte als heute, wo wir mit dem Expressionismus in eine böse Gespreiztheit geraten sind. Friedrich Lißmann, ein geborener Bremer, aber seit seinem dritten Jahr Hamburger, mit 35 Jahren in Frankreich gefallen, hatte keine Leidenschaft aber eine Liebe: diese Liebe war Island. Dort ist dieser weltabgewandte Schwärmer zu einem einzigartigen Künstler gereift. Nicht, daß er — wie andere nordischen Maler — nordische Meervögel malte, sondern daß er ihre Landschaft, seine Wahlheimat dazu gab, macht seine Bedeutung aus. Tier und Landschaft, im Einzelnen aus tiefer Liebe gesehen, klingen in seinen Blättern vereint einen Ton an, den wir verloren hatten. Wie gesagt, keine Leidenschaft und erst gar keine Gespreiztheit ist darin; aber Liebe, Innigkeit und schließlich doch ein starkes Stück Kühnheit und Eigenwilligkeit brachten ihn dem letzten Geheimnis der Kunst nahe. (Darin eben Oluf Braren weit überlegen, der schließlich doch nur ein Stammler und Dilettant blieb.) So kann hier keine Kritik die Billigung stören: in diesen schönen Blättern steht ein Stück der deutschen Seele auf, das der internationale Kunstbetrieb unserer Städte nicht mehr kennt. Es ist Wiedergeburt; man kann und muß dem Verlag herzlich dafür danken.

Eine solche Billigung kann nicht stark genug ausgesprochen werden, weil immer wieder von übereifrigen Schriftstellern und Verlegern versucht wird, uns irgend einen schwächlichen Nachfahren der Romantik aufzureden. Ein solcher Fall liegt z. B. mit **Hermann Gradl** vor, den uns Heinrich Bingold als „einen neuen deutschen Maler-Romantiker" mit 12 Farbtafeln, 64 Bildern in Kunstdruck und 12 Zeichnungen anbringt (Verlag Walter Hädecke, Stuttgart). Schwind und Richter haben Pate stehen müssen, daß ein völlig hoffnungsloser Malschüler seinen törichten Kram vor einem breiteren Publikum ausbreiten konnte, gewiß mit Erfolg. Der Verlag rühmt sich — mit Recht — der glänzenden Ausstattung des Werkes; wir aber im Namen der Kunst protestieren gegen solche ungehörige Verschwendung; sie steht einem „Volk in Not" übel an.

Wer einen „neuen deutschen Maler-Romantiker" sehen will, der nehme die **Kreidolfmappe** des Kunstwart-Verlags zur Hand. Sie könnte schöner gedruckt sein; aber sie kostet schließlich auch nur 24 Mark (freilich mit 50% Verlagszuschlag, und was schlägt der Sortimenter noch drauf zu seinem Rabatt?) Den Lesern der „Rheinlande" braucht Ernst Kreidolf nicht mehr angepriesen zu werden; seine Kinderbücher haben den seltsamen Beschwörer der Tier- und Pflanzenwelt überall bekannt gemacht, wo überhaupt noch Sinn für deutsche Kunst lebt. Er ist in Wahrheit ein Malerdichter, aber nicht in jenem üblen Sinn, daß die Malerei für Dichtung herhalten muß, weil es dem Ergebnis an beidem mangelt. Seine Blätter sind in der Erfindung, in der Zeichnung und in der Farbe gleich vollkommen, einzigartige Kunstwerke. An ihn war bei Oluf Braren als an einen Künstler gedacht, dem man einmal die gleiche Sorgfalt wünschen muß. Diese Mappe ist eben nur eine recht vorläufige Auswahl; aber auch diese schon darf warm empfohlen werden.

Günstiger als bei Gradl liegt die Sache bei einer illustrierten Ausgabe des **Taugenichts** von Eichendorff, die der gleiche Verlag (Walter Hädecke, Stuttgart) mit Zeichnungen von Karl Sigrist herausbringt. Hier ist ein Illustrator, der seinen eigenen Stift führt, etwa in der Gegend von Karl Walser, nur derber und weniger geziert. Wer 52 Mark für den Halbleinenband ausgeben will, erhält einen Taugenichts, der ihn nicht ärgert (Die 100 numerierten Exemplare in Ganzleder zu 300 Mark kann man ruhig den Kriegsgewinnlern gönnen.)

Selbständiger mutet die von Walter Becker illustrierte Ausgabe der **Königsbraut** von E. T. A. Hoffmann an. Der junge Karlsruher Künstler hat entschieden seine eigene Art und ist ein Illustrator von Rasse. Freilich gefielen mir die feinen Stiftzeichnungen im Original besser als nun im Druck, der ihnen viel Ursprünglichkeit genommen hat; und ob die Blätter nicht selbst noch den grotesken Dichter übertrumpfen, ist die Frage. Wer wirklich originelle Illustrationsbücher sammelt, dem wird der Band willkommen sein, der (im Verlag Gustav Kiepenheuer, Leipzig) bei Drugulin mit aller Sorgfalt dieser Offizin gedruckt wurde; die Kriegsgewinnler seien hier ausdrücklich gewarnt.

Unnötig ist diese Warnung bei den „**Zwölf Zeichnungen zu Ludwig Finckhs Jakobsleiter**" von Paul Jauch, die einige schwäbischen Kunstfreunde der Deutschen Verlags-Anstalt drucken ließen; denn mit moderner Kunst haben diese Blätter nicht das geringste zu tun. Ein höchst versonnener Schwabe hat sie mit dem Bleistift gemalt, was an und für sich schon ein altmodischer Unfug ist. Es wird ja in solcher Versonnenheit heutzutage viel gemacht, leicht mit der Duldermiene, daß nicht mehr Begeisterung sich darum ansammelt; um so mehr Grund liegt vor, das Silber vom Blech zu scheiden, und hier ist Silber.

Wollte man die Neuausgabe von **Peter Schlemihl** in der Lehmannschen Verlagsbuchhandlung zu Dresden als Prachtwerk bezeichnen, würde man ihrem bescheidenen Format Unrecht tun. Das kleine Buch in Pappband will nichts sein als eine „die Urhandschrift verwertende Ausgabe" von Artur Schurig. Über Wert und Berechtigung dieser Ausgabe ist bereits ein kleiner Federkrieg entstanden; Schurig hat seine Ausgabe nicht nach der Urhandschrift, sondern nach einer „gelehrten Abhandlung" eines Helmut Rogge gemacht; eben dieser Helmut Rogge wehrt sich lebhaft gegen das freilich allzu fixfertige Verfahren. Da Chamisso seinen Peter Schlemihl nicht selber herausbrachte, läge es nahe, die gefundene Urhandschrift heranzuziehen; da er aber gegen die weiteren Auflagen der von Fouqué ohne sein Wissen besorgten Ausgabe nichts einzuwenden hatte, hätten wir uns auch bescheiden können. Viel mehr empfiehlt sich das reizende Büchlein durch die acht Vollbilder nach den englischen Kupferstichen von George Cruikshank, die schon der Ausgabe letzter Hand (1835) beigegeben waren. Selten hat ein Dichter einen so kongenialen Illustrator gefunden wie hier. Den graziösen Bildern zuliebe kann man den Streit um die „Urhandschrift" vergessen und sich der Ausgabe freuen. (In Pappband 10,80, Vorz.-Ausg. 48 Mark.)

Als eine weitere und wirkliche Kuriosität muß an dieser Stelle wohl die überaus hübsche Ausgabe von **Adele Schopenhauers Gedichten und Scherenschnitten** genannt werden, die H. H. Houben und Hans Wahl in zwei Bändchen herausbrachten. Ob wir an den Gedichten etwas Sonderliches gewonnen haben, scheint recht fraglich; recht anspruchslose Reimereien werden mit einem Aufwand von Philologie an den Tag gebracht, der schon Düntzerisch anmutet. Natürlich interessiert uns Schopenhauers Schwester um ihrer Beziehungen zum Hause Goethes willen, aber die 58 Seiten Biographie des überaus gelehrten Herrn Houben hätten genügt, die 55 Seiten Anmerkungen sind des Guten wirklich zu viel. Die witzigen Verse Ottiliens:

„Da ist auch Adele, die quält uns spät und früh
gewaltig viel mit ihrer Poesie"

hätten den Herausgeber abhalten sollen, diese Qual an uns fortzusetzen. Aber wer vermag etwas gegen einen Herausgeber; er rast und will sein Opfer haben.

Ganz anders steht es um die Scherenschnitte; auch sie sind kein Höhepunkt der deutschen Kunst selbst nicht in ihrer Zeit; aber sie haben den Beifall Goethes und den Enthusiasmus Immermanns gefunden, und schließlich sind es recht kapriziöse Blätter. Ihr Herausgeber Hans Wahl hat sich durchaus beschieden; seine erklärenden Worte liest man gern, um den kleinen Bildern auch noch ein persönliches Interesse abzugewinnen. Daß das im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar aufbewahrte Original dieses Silhouettenbuches während der Herstellung verschwand, ist eine besondere Kapriole, die dem Büchlein nun den Charakter einer Rarität gibt. Der Verlag hat augenscheinlich alles getan, die Blätter im Druck und in der Papierfarbe dem Original entsprechend zu halten. So läßt man sich die Ausgabe der Scherenschnitte mit Dank gefallen und nimmt seufzend die Gedichte samt ihrem gelehrten Herausgeber mit in Kauf.

Zum Beschluß dieser Glosse kann dann noch auf ein Prachtwerk hingewiesen werden, das sich der Dichter Hermann Hesse selber schuf, indem er seinem letzten Buch „Wanderung" farbige Bilder mitgab, die im sogenannten Offsetverfahren ungewöhnlich schön gedruckt eine Anschauung von der Malerei des Dichters geben. Auch sonst hat der Verlag (S. Fischer, Berlin) dem Buch eine Ausstattung gewidmet, die durch nichts an unsere sonstige Armseligkeit erinnert. Den Freunden des Dichters hat er damit ein feines Geschenk gegeben, um so mehr, als diese Wanderbilder gewissermaßen den Peter Camenzind landfahrend vollenden.

*

Wie gesagt, es sollten hier nur einige Werke aus dem Zwischenreich genannt werden; für keines dieser Bücher lag eine unbedingte Notwendigkeit der prächtigen Ausstattung vor — vielleicht das Mappenwerk von Friedrich Lißmann ausgenommen — keines ist, von der Gradl-Lobpreisung abgesehen, nur übler Luxus. Aber im ganzen bleibt das Bedenken: so lange wir für das Notwendige kein Papier haben, so lange sollte das Überflüssige nicht aufdringlich erscheinen. Seien wir uns bewußt, daß die Zeit des Luxus für uns vorüber ist; denn auch jene Begründung, daß wir mit gesteigerten Werten der deutschen Buchkunst Ausfuhrwerte schüfen, kann doch erst ganz zutreffen, wenn es sich hierbei wirklich um edles Gut und um unübertreffliche Leistungen handelt wie etwa bei den Drucken der Marées-Gesellschaft. S.

Wendunmuth.

Wenn in den „Rheinlanden" immer wieder auf den Dichter Paul Ernst hingewiesen wird, so geschieht dies um des großen Unrechtes willen, das ihm von seinem Volk zugefügt wird. Ein Volk hat natürlich das Recht zu lesen, was es will, und das deutsche Volk macht von diesem Recht ausgiebigen Gebrauch; die hohen Auflagen seiner Lieblingsdichter beweisen es. Leider haben aber diese Lieblingsdichter mit wenigen Ausnahmen kaum etwas mit der Dichtung zu tun; sie sind eben Unterhaltungsschriftsteller und als solche etwa den Zigeunerkapellen zu vergleichen, die dem Deutschen seine Abendmahlzeit musikalisch zu würzen pflegen. Ihre Wirkung und ihr Erfolg beruht darin, daß sie genau jene Gedanken und Gefühle anrühren, die der Masse nun einmal geläufig sind; wer die Auslagen unserer gutgehenden Bahnhofsbuchhandlungen überblickt, erlebt eine unzweideutige Belehrung, wie blöd und verlogen, wie ungebildet der Durchschnittsdeutsche sein muß, um jahraus jahrein diese Unterhaltung zu genießen. Wenn das etwa nur für den Geschäftsreisenden gälte, der sein gelangweiltes Eisenbahndasein derart unterhaltsam machte, so könnte man diesem armen Teufel sein klägliches Vergnügen gönnen; in Wirklichkeit sind aber die selben Bücher in den Häusern der Gebildeten nicht weniger das, was man ingrimmig genug die geistige Nahrung genannt hat. So sind wir denn in den Zeiten der Papiernot so weit, daß ernste Bücher nicht mehr aufgelegt werden können, indessen die Verleger und Verkäufer von solchem Schund florieren.

Dabei ist es garnicht wahr, daß die guten Bücher langweilig seien, wie der Seufzer des Unterhaltungslesers sagt, sie enthalten sich nur der gewohnten Rührung und Romanhaftigkeit und sind ihm nur durch ihre anständige Haltung fremd. Wer das bezweifelt, möge die beiden Spitzbubengeschichten von Paul Ernst in dieser Nummer lesen, die dem neuesten Buch von Paul Ernst „Wendunmuth" (Verlag Georg Müller) entnommen sind. 34 Komödianten- und 26 Spitzbubengeschichten enthält dieser Band, also im ganzen 60 solcher in Wahrheit lustigen und witzigen Erzählungen. Sollte man nicht meinen, auch die Unterhaltungsleser müßten gierig danach greifen? Daß dies nicht geschieht, kann also nicht an der sogenannten Langweiligkeit liegen — denn kurzweiliger in jedem Sinn können Geschichten kaum sein — sondern eben darin, daß sie seiner Gedanken- und Gefühlswelt nicht entsprechen. Sollte ich sie bei Namen nennen, so würde ich diese Gedanken- und Gefühlswelt Dienstmädchen-Atmosphäre nennen. Zwischen den Kolportageheften der Köchin und dem Roman der gnädigen Frau besteht letzten Grundes kein Unterschied als der des besseren Papieres, welcher Klassengegensatz im übrigen heute ja auch weggefallen ist. Unbildung, Faulheit der Gedanken und Verlogenheit der Gefühle sind die Ingredienzen dieser geistigen Nahrung, an denen das Volk der Denker und Dichter in seiner Masse der sogenannten Gebildeten verkommen ist. Wann wird wieder so viel Gesinnung lebendig sein, daß auch dieser Augiasstall gereinigt werden kann. S.

Riesele.

Wenn man so recht verdrossen ist an dem intellektuellen Zeug der modernen Sensationsmacher, wenn man weder ihr brünstiges Gestammel noch ihre eitle Aufblähung länger auszuhalten vermag und der sich selber lobpreisenden Literatur gründlich satt nach den Leuten von Seldwyla oder sonst einer Geruhsamkeit greifen möchte: dann ist man in der Stimmung, diese „Geschichte eines kleinen Pferdes" von Nikolaus Schwarzkopf zu lesen. Sie setzt so garnichts voraus an moderner Gefühlszerfaserung, man braucht nicht mit Symbolen oder sonst welchen Schwierigkeiten zu jonglieren; nur ein Mensch muß man sein mit offenen Sinnen, freilich keiner, der tagaus, tagein auf Asphalt geht, den Nachthimmel nur über Lichtreklamen und einen grünen Baum nur aus gußeisernen Gittern wachsen sieht; denn Riesele das kleine Pferd macht später zwar als Dauphin seine berühmten Zirkusstückchen, aber geboren wird es auf dem Land, und seine Jugenderlebnisse sind mitten in der Bauernschaft. Von den Jugenderlebnissen eines kleinen Pferdes zu sprechen und gar noch einen Roman von 321 Seiten daraus zu machen, ist nun zwar ein ziemliches Wagnis, an dem jeder gescheitert wäre, der nicht wie Nikolaus Schwarzkopf selber ein ungebrochenes Stück Natur ist. Seine „Maria vom Rheine", so lustig und leuchtend das katholische Mittelalter darin aus einem Steinbild lebendig wurde, hatte zwar einen Dichter von besonderen Gaben gezeigt, aber seine sinnliche Fähigkeit d. h. seine Kraft, aus den Sinnen die Welt blühen zu lassen, kommt doch erst in diesem Buch ganz zur Geltung.

Wir haben ja genug Dichter, namentlich in Süddeutschland, die um dieser Gabe willen geliebt sind, aber allzuleicht haftet ihnen Sentimentalität an: sie sind zu gerührt über ihre Empfindung der Natur, als daß sie sich so unbedingt hingeben könnten wie Schwarzkopf, der ganz gewiß kein naiver Dichter, aber selber ein ungebrochenes Stück Natur ist mit all seinen burlesken Einfällen, seinen unvermuteten Weisheiten und seinem dreisten Drauflosgängertum. Er braucht nur eine trächtige Stute namens Trudel, die einem Bauern als Wagenpferd dient, gelegentlich den Pastor oder sonst einen Großen der Hinterwelt an die Bahn zu fahren, und schon vermag er drauf los zu fabulieren, daß einem buchstäblich der Verstand vergeht. Es ist ganz gewiß für die Menschheit nicht erheblich, ob Riesele, so heißt das Pferdekind, ein Rappe oder ein Schimmel ist, ob sich die Enten und Gänse des Dorfes an ihm ärgern: aber im Handumdrehen wird uns seine Welt wichtig, ja wir fangen richtig an, um sein Schicksal zu bangen.

Dieses Schicksal ist bunt genug: nach einer höchst ungebundenen Jugend wird das Räppchen Zirkuspferd und als Dauphin eine Berühmtheit auf den Plakaten der großen Städte. Bis auch ihm der Krieg in den bunten Schein seines Daseins hineinfährt; denn nicht weniger als Menschen, frißt der Krieg Pferde; und wenn Riesele-Dauphin auch keine Kanonen in die Schlacht ziehen kann, wenn es nur ein verkanntes und mißhandeltes Küchenpferd sein darf, es wird mitgefressen. Wie es aber durch die Revolution erlöst wird und wieder heimkommt, das ist die eigentliche Krönung seines Romans, der für ein Landkind bewegt genug ist. Mich hat er durch eine halbe Nacht in Spannung gehalten wie seit langem kein Buch mehr, und von all den Romanfiguren, die mir seit Jahren vorüberliefen, wird schwerlich eine meine Liebe so behalten, wie Riesele das Räppchen. Denn, um meine letzte Torheit zu verraten, der kleine Unband ist mir liebenswerter, interessanter und weiser erschienen als alle die menschlichen Helden der anderen Bücher, weil er das behielt, was jene verloren — wenn sie es je durch die Unkraft ihrer Dichter besaßen — seine Natur. S.

Mathias Grünewald.

Nachdem wir Deutschen uns ein Jahrhundert lang für Raffael, Tizian und zuletzt Greco begeistert haben, nachdem ziemlich jedem italienischen Kleinmeister eine deutsche Dissertation anhängt, sind wir endlich dahinter gekommen, in dem fränkischen Meister Mathias Grünewald einen Meister ersten Ranges und in seinem Altar von Isenheim ein Kunstwerk der abendländischen Malerei zu besitzen, das weder in der italienischen noch in der niederländischen Kunst seinesgleichen hat, und zwar in der großen Empfindung sowohl wie im Malhandwerk. Unterdessen ist dieses Werk, das vor der Kriegsgefahren nach München gerettet war, wieder nach Colman gekommen und mit dem Straßburger Münster samt sonstigen Angelegenheiten der deutschen Kunst französisch geworden, um vielleicht wie der elsässische Dialekt als keltisch erklärt zu werden. Damit bleibt es natürlich, was es ist, die größte Offenbarung der deutschen Malkunst; und vielleicht bewirkt der Verlust, was der Besitz nicht vermochte, daß die Deutschen endlich dieser Offenbarung lauschen.

An Versuchen, uns das Werk durch ein besseres Verständnis zu gewinnen, hat es seit der Jahrhundertwende nicht gefehlt, und der Mainfranke Mathias Grünewald ist unversehens eine Art Liebling der selben Kunstgeschichte geworden, die ihn so über Gebühr vernachlässigt hatte. Allzuviel hat sie freilich über den Zeitgenossen und Jugendbekannten Albrecht Dürers nicht zu ergründen vermocht, und es ist kaum zu erwarten, daß sie in sein menschliches Dasein noch ein besonderes Licht zu bringen vermag; so bleibt — wie es auch richtig ist — sein Werk allein sein Verkünder. Und daß dieses Werk so plötzlich und unheimlich unter uns Deutschen zu leben begonnen hat — denn ein Anfang, mehr ist es noch nicht — können wir getrost als eine Wiedererweckung der deutschen Seele buchen: als das Werk vor 50 Jahren wieder in deutschen Besitz kam, fragte wirklich keiner danach, heute da wir es verloren, steht die Klage auf, und diese Klage muß um des Seelengebietes willen, das wir damit erworben haben, eine Freude sein.

Eitel Freude ist auch das „Büchlein für Kinder Gottes", das Nikolaus Schwarzkopf dem großen Meister gewidmet hat. Garnichts von Kunstgeschichte steht darin, aber noch entfernter ist es von jener sentimentalen Romantik, mit der wir das Halbdichtertum gern der bildenden Kunst Dityramben singen hören. Schwarzkopf ist zunächst einmal ein ganzer, kein halber Dichter, dann aber ist er selber ein Stück der wiedererwachten deutschen Seele. Andere Töne als die romantischen schlägt er an, und zur Gegenwart wird ihm die Vergangenheit. Er hat das Mittelalter nicht als eine historische Zeit, sondern als einen Seelenzustand entdeckt, der uns jederzeit zugänglich wäre, wenn wir uns wieder an das Große hinzugeben vermöchten. An dieser Hingabe aber hat es in den letzten Jahrzehnten erschreckend gefehlt, wir haben die Kostüme der Größe in aller Welt und Vergangenheit gesucht, statt zu erkennen, daß Größe nur in uns selber wieder lebendig werden kann. Der Aufschwung unseres eigenen Gefühls, die Kraft unserer eigenen Gedanken bringt uns allein den großen Dingen wieder nahe. Diesen Beweis gebracht zu haben, ist die Bedeutung dieses Grünewald-Büchleins von Schwarzkopf. Für Gottes Kinder ist es geschrieben von einem Gotteskind. Grünewald, der über alle kirchliche Enge hinaus ein solches Kind Gottes war, kann nur wieder aus seiner Sphäre begriffen werden, hier nähert sich ihm sein fränkischer Landsmann, hier können wir uns alle ihm wieder nähern, wenn uns der Aufschwung gelingt.

An einem solchen Buch wird klar, wie unzulänglich alle Kunstgeschichte und alle ästhetische Betrachtung vor der großen Kunst bleiben muß, weil sie zeitlos in ihrer eigentlichen Herkunft und Wirkung ist, weil sie über allen Lehren ihr eigenmächtiges Dasein führt. Nur einer großen Zeit wird auch eine große Vergangenheit wirklich lebendig: in diesem Büchlein für Kinder Gottes ist große Vergangenheit auferstanden, so ist es ein anderes Lebenszeichen der Größe als ach so vieles, was uns der Tag anpreist. Wenn es Tausende läsen, wenn es Tausende lesen könnten, wäre in unserer entgotteten, Zeit Gott wieder auferstanden. S.

Alfons Paquet.

Der Rhein als Schicksal. (Verlag Kurt Wolff, München).

Vor einem Jahrhundert bemühte sich Ernst Moritz Arndt, auch ein Verkünder, nachzuweisen, der Rhein sei Deutschlands Strom, aber nicht Deutschlands Grenze; heute — nach dem Zusammenbruch einer ganzen Weltepoche — beschwört Alfons Paquet die Welt: Der Rhein, nicht Grenze Frankreichs noch Deutschlands, nicht trennend, sondern menschen- und völkerverbindend wie alle natürlichen Verkehrsstraßen, Übergang vom West zum Ost, der Strom Europas, wo sich das Schicksal der Menschheit entscheiden soll. Jenseitiger der Politik als im „Kaisergedanken" und im „Geist der russischen Revolution", frömmig wie im Palästinabuch, aber irdisch wie die Gegenwart, die politisch ist wie das Mittelalter kirchlich war, erfüllt von jenem Wissen, das aus schöpferischer Inspiration mehr gespeist wird als aus erlernter Wissenschaft, wirbt der deutsche Dichter Paquet für eine Welt-Lebensgemeinschaft und eine neue Menschlichkeit. Mit der Kühnheit eines Sanguinikers und religiöser Inbrunst. Als einer, in dem wache Klarheit und herzhafte Gläubigkeit seltsam gemischt sind, der Volkswirt, Soziologe, Dichter und Priester in einer Person ist und dem, wenn überhaupt irgendeinem modernen Dichter, sein Amt ein Apostolat bedeutet. Pazifismus und Humanismus sind Begriffe, die nur den Saum vom Inhalt dieses Buches berühren. Paquet nennt das, von dem er die geistige Wiedergeburt Europas erhofft: Das Johanneische. Johanneisches Wesen nennt er es nach dem Jünger, „den der Herr lieb hatte". Er versteht darunter das, was vor allem die „innige, übersinnliche Liebe zu Christus und mit ihr die philosophische und die chiliastische Materie" umfaßt, „das aller Kirchensatzung abholde Wesen der ekstatischen und der grübelnden, erasmischen und einsamen Naturen", er versteht schließlich darunter alle jene sozialen und geistigen Strebungen unserer Zeit, die auf eine innerliche Vertiefung hinzielen, auf Vergeistigung, Vermenschlichung. Wie bis in das 14. Jahrhundert hinein das Rheintal von Chur bis Utrecht die führende Landschaft Germaniens war, so soll es nun sein Schicksal sein, nachdem die Internationalität des Rheinproblems als unwiderruflich erscheint und der Rhein vielleicht einmal nur ein Glied der Wasserstraßen von Nord- und Ostsee zum Schwarzen- und Mittelmeer sein wird: daß seine Ufer Geburtsstätten der neuen Menschheit werden.

Die praktischen Perspektiven der Paquetschen Abhandlung, die das Gerüst des Buches bildet und als Vortrag schon einmal gedruckt ist, werden gestützt in dem Buch durch einen Aufsatz des hervorragenden Wasserbaufachmannes Dr.-Ing. Th. Rümelin über die naturgemäße Lösung des technischen Problems der Oberrheinfrage und einen Abschnitt aus dem bedeutsamen Werk „Wesen der Menschheit" von Prof. Dr. Erwin Hanslik, dem Begründer des Instituts für Kulturforschung und Fortsetzer der allmenschlichen Ideen seines mährischen Landsmannes Joh. Amos Comenius. Comenius selber bleibt das letzte Wort vorbehalten mit dem markigen Kapitel über „Das einzig Notwendige". O. D.

Bruder Tod.

(Ein Lied vom lebendigen Leben von Anna Schieber. Verlegt bei Eugen Salzer, Heilbronn. Preis 10,50 Mark brosch.) Die gleichnishafte Gestalt des Todes zum Helden zu wählen, ist gewiß nichts anderes als eine Bitte der Zeit an den Dichter, dessen Vorstellungskraft sich mit besserem Schwung in der Ebene des Unwirklichen als des Wirklichen zu betätigen vermag. Anna Schieber ist diesem Ruf gefolgt, sie ließ sich vom Geist der Zeit anregen, ihren Willen zum Leben in der Form zu singen die ihrer Sehnsucht nach dem Überzeitlichen besonders gut lag. Wem die Fähigkeit zu tiefen und reinen Gesichten gegeben ist, dem müssen sie werden, wenn er vom Berge des Todes aus sein Angesicht einer geliebten Welt zuwendet. Hier singt eine frauenhafte, mutterhafte Liebe zu Gott und der Welt, zum Volk und zu der Menschheit, zum Wahren und zum Schönen sich aus. Auch diese Liebe hat Kraft zum Eifern und zum Zweifeln, zum Strafen und zum Schelten. Aber das Radikale liegt nicht in ihr beschlossen. Sie vermag neue Welten zu sehen, ohne die alten ganz zu verwerfen. Sie vermag einen Aufbau zu erträumen, dem keine Zertrümmerung vorangehen müsse. Sie vermag stark und innig zu reden, ohne aus der hergebrachten Redeweise auffällig herauszutreten. Sie wurzelt in der Tradition. Ihr ist auch der Tod letzten Endes nicht der Zerstörer, sondern ein Geist, der das Individuum zu einem neuen Leben hinüberleite. Die Dinge unter dem Gesichtspunkt des Todes betrachten heißt für sie demnach, sie unter dem Gesichtspunkt des kommenden Lebens betrachten. Eine hohe Milde ruft in diesen Gesängen dazu auf, das diesseitige Leben in freier, christlicher Gesinnung recht zu erfüllen, um des jenseitigen besser wüdig zu werden. Eduard Reinacher.



Leo Sternberg.

„Von Freude Frauen sind genannt", Novellen. (B. Behrs Verlag, Friedrich Feddersen, Berlin.)

Wenn es allein aufs Fabulieren und Fühlen ankäme, dann wäre von diesem Buch wohl manches Lobende zu sagen: es sind wenige Seiten darin, von denen nicht das schöne Lob gelten könnte, daß es in ihnen dichtet. Wenn man aber gewohnt ist, in einer dichterischen Leistung einen in sich vollendeten künstlerischen Organismus zu erblicken, dann erfährt man leider, hinter dem aus dem Freidank gesuchtermaßen herbemühten Titel, vor den neuen Novellen eines Könners, der Sternberg zweifellos ist, die betrübliche Enttäuschung, daß sie insgesamt an einer sträflichen Unzulänglichkeit kranken. Wo der Dichter-Künstler erst seinen Meißel ansetzen würde, hört Sternberg schon zu wirken auf, um sich gemächlich hinrollen zu lassen. Fast überall ist er im Rohstofflichen hängen geblieben, und bittere Worte wie flach, stillos, epigonal, hilflos, konventionell drängen sich im Lesen viel zu oft auf die Zunge. Einzig vielleicht die schöne, in dieser Zeitschrift seinerzeit zuerst gedruckte Anekdote (im Schäferschen Sinne) „Der Frühmesser" ist in jene irrationale Atmosphäre gerückt, die Dichtung erst lebendig macht. Im übrigen hat sich Sternberg unter seine Anfänge, die „Bündnisse", zurückverloren, und der „Veusberg" scheint demnach schon ein Gipfel und nicht nur ein Versprechen gewesen zu sein. Die Anerkennung aber, die er gefunden hat, verpflichtet. O. D.

Erweckung.

Ein Roman von Oskar Maurus Fontana (Kurt Wolffs Verlag, Leipzig). Erweckung ist in der Sprache der christlichen Sekten dasselbe wie die Wiedergeburt, das Neuwerden im Geiste. Die Sekten haben vielfältige Verfahren erklügelt, um diese Wiedergeburt in der Seele des Sünders hervorzurufen. Immer ist Zerknirschung, Angst vor dem drohenden Gericht, Grauen über die eigene Verworfenheit für diese Menschen der abendländischen Kleinbürgerlichkeit der Ausgangspunkt eines Weges, den der Einzelne zu seiner persönlichen Errettung, in Unterwerfung unter die Macht des allgewaltigen Herrn unternimmt, — zitternd und zagend. Die Erweckung des an Macht, Gold und Sünden, aber auch an heimatseelenhaftem Vätererbe überreichen Beg Begouja, die Fontana in diesem Buche gestaltet, spielt sich in einem Land unbürgerlicher Blickkreise, auf einer andern Ebene ab. Nicht Gewissensangst, nicht halbselbstische Furcht vor Gott bricht in diesem Menschen das, was ihn von der Liebe aller Dinge scheidet, sondern das Schicksal, das ihm nacheinander alles nimmt, woran er gehangen hat: so wird seine Liebeskraft, da er ein Mensch großen Zuges ist, frei zur übermenschlichen, erkennenden, entselbsteten Liebe, deren Ziel nicht ein ferneres Leben in löblicher Tugend, sondern der Heldenpreis der Vergottung im Tode ist. — Die Darstellungsart des Buches ist im wesentlichen das Gegenteil von der dieser Anzeige. Das Begriffliche ist fast stets rein in Gegenständlichem ausgemünzt. Die Handlung geht über die hundertachtzig Seiten weg in straffem Zuge ihrem Höhepunkt und Ende zu, und die Typen des hungernden Serbenlandes, von denen sie getragen wird, haben ehrliche Umrisse. Das Buch ist ein edles Geschenk für den Freund der Mystik, für das Wunderbare nicht im Einzelnen und Seltenen, sondern in der großen Einheit, in der zermalmenden Erhebung alles Erkennens erlebt.

Eduard Reinacher.

Goethes Schweizerreisen.

(Tagebücher, Briefe, Gedichte, Handzeichnungen. Herausgegeben von Dr. Hans Wahl, Direktor des Goethe-Nationalmuseums in Weimar. Verlag Fr. A. Perthes A.-G., Gotha).

Nachdem Goethes vorgelebtes Menschtum immer souveräner am geistigen Horizont Deutschlands im Aufragen begriffen ist und es kaum noch eine wichtigere Spanne aus diesem tätigen, reichen Leben gibt, die heute nicht literarisch schon irgendwie ausgebeutelt wäre, sind Veröffentlichungen von dem durchaus originellen Reiz der vorliegenden Sammlung nachgerade seltene Glücksfälle geworden. In dieses hübsche Buch zusammengesucht sind die flüchtigen Notizen, wie sie der mitteilungsselige Genosse jener geselligen Zeit in den Tagebüchern und Briefen unmittelbar unter dem ersten Eindruck zu Papier brachte, die Bleistiftzeichnungen und die Dichtungen, die ihm auf den Schweizer Wegen in den Sinn kamen; auch Unbekanntes aus den Schätzen des Goethe-Nationalmuseums ist darunter. Spuren des stürmenden, blutwarmen Lebens selbst im Gegensatz zu ihrer späteren angewelkten literarischen Verarbeitung in „Dichtung und Wahrheit", der in den „Horen" erschienenen Niederschrift und den durch Eckermann herausgegebenen Nachlaßblättern. Hier in diesen Selbstzeugnissen begegnet uns während der drei Schweizerreisen der Goethe aus drei verschiedenen Lebensepochen in drei verschiedenen Verwandlungen: 1775 — der junge Goethe, sechsundzwanzigjährig, ein Merkbüchlein und den Zeichenblock in der Tasche, am Gotthard einen sehnsüchtigen „Scheideblick" in das nahe Italien sendend, 1779 — der junge „Geheimrat", Frau von Stein über die Reise berichtend, 1797 — schon der alte pedantische Gatte Christianens, von dem Karl August sagt: „Es ist gar possierlich, wie der Mensch feierlich wird", aber ein peinlich genauer Naturbeobachter. Was die Schweiz innerlich für Goethe bedeutete, geht aus den Zeilen hervor, die er am 27. Juli 1795 an Sophie la Roche richtet: „Mir ist's wohl, daß ich ein Land kenne wie die Schweiz ist, nun geh mir's wie's wolle, hab ich doch immer da einen Zufluchtsort." Was uns Goethe als Reisender bedeutet, bedarf keiner Erörterung.

Das Buch ist vorzüglich ausgestattet; auch der Druck der Zeichnungen ist ausgezeichnet. Ein Geschenk in jeder Hinsicht. Es wird vor allem auch den Schweizern Freude machen. O. D.

Ernst Lissauer als Musiker.

Von Lissauer kann man sagen: in seiner Lyrik musiziert er. Sie ist nicht Musik so wie z. B. Storms melodiöse Singsang-Herrlichkeit — Lissauer gelingen keine Lieder, die sich selber singen, er ist Bildner, wie C. F. Meyer, aber er erlebt vollkommen als Musiker. Es ist, als ob ihn nur eine Verwechslung der Natur die musikalische Stimmung nicht in die mathematische Sinnlichkeit der Klänge umsetzen, sondern die visuellen Assoziationen dieser Stimmung gleich selbst verbildlichen lasse. In seine Gesichte und Anrufungen, seine balladischen und hymnischen Gedichte verkappt sind psalmische Lobgesänge, Scherzi, Rondos, Largos, Fugen, ganze Oratorien. Sein tönendes, mit schwerem Griff gepacktes Wort, jubilierend, feierlich ernst, wuchtig dröhnend, seine bildsatten Tropen sind mit intuitiver Bewußtheit gesetzt und abgestimmt wie die Tonart und die Akkorde eines Musikstücks, seine Rhythmen, wiegend verschlungene und wie Synkopen hämmernde , sind dem musikalischen Tempo angemessen, seine Pointen klingen aus wie Finales und Kadenzen. In seinem jetzt erschienenen „Gloria Anton Bruckners" (verlegt bei Wilhelm Meyer-Ilschen, Stuttgart) steht ein Scherzo, das triangelt. Es gibt Stellen in diesen Versen, die anmuten wie der Orgelpunkt. Lissauer behandelt seine Motive wie der Musiker sein Thema. Das Thema der „Erschauung Bruckners" beispielsweise lautet: „er pflügt Musik". Lissauer ist Symphoniker. Sein Pathos verlangt nach Masse. Sein Dichten ist Instrumentieren. Er schafft Zyklen. So hat er jetzt seinem „Bach" und „Beethoven" seinen „Anton Bruckner" folgen lassen. Der Band enthält nur 15 Gedichte, sie sind nicht so elementar wie die ersten jungen, schollenharten Dichtungen Lissauers, „Der Acker" und „Der Strom", sie sind gewollter, aber es sind trotzdem prächtige Stücke darunter in der nur diesem Dichter eigentümlichen Art. Vielleicht liegt freilich in seiner Eigenart auch seine Begrenzung.

Mit den Gedichten zusammengebunden ist ein Essay „Zur seelischen Erkenntnis Bruckners". Lissauer dichtet sich darin mit viel Liebe in den oberösterreichischen Orgelmusikus und einfältig-gläubigen Katholiken hinein; er heißt ihn einen „Heerführer der Musik" und erklärt den Gegensatz, der „zwischen der Gewalt des Werkes und der Gebücktheit dieser Existenz" klafft, erklärt, wie „in das Gebein eines Knechtes die kaiserliche Musik" kommen konnte. O. D.

Für die Schriftleitung verantwortlich der Herausgeber Wilhelm Schäfer in Ludwigshafen am Bodensee. — Druck und Verlag A. Bagel, Düsseldorf. — Gedruckt mit Farben der Hoftmann-Steinbergschen Farbenfabriken, G. m. b. H., Celle (Hannover). — Redaktionelle Sendungen sind ausschließlich an den Herausgeber Wilhelm Schäfer, Bodensee-Ludwigshafen, zu richten. — Für unverlangte Manuskripte und Rezensions-Exemplare wird keine Verpflichtung übernommen. — Rückporto ist beizulegen.



Einladung zur Subskription

Der weiße Reiter

Jungrheinischer Bund für kulturelle Erneuerung

Das erste Buch neuer religiöser Kunst und Dichtung

Herausgeber: Karl Gabriel Pfeill

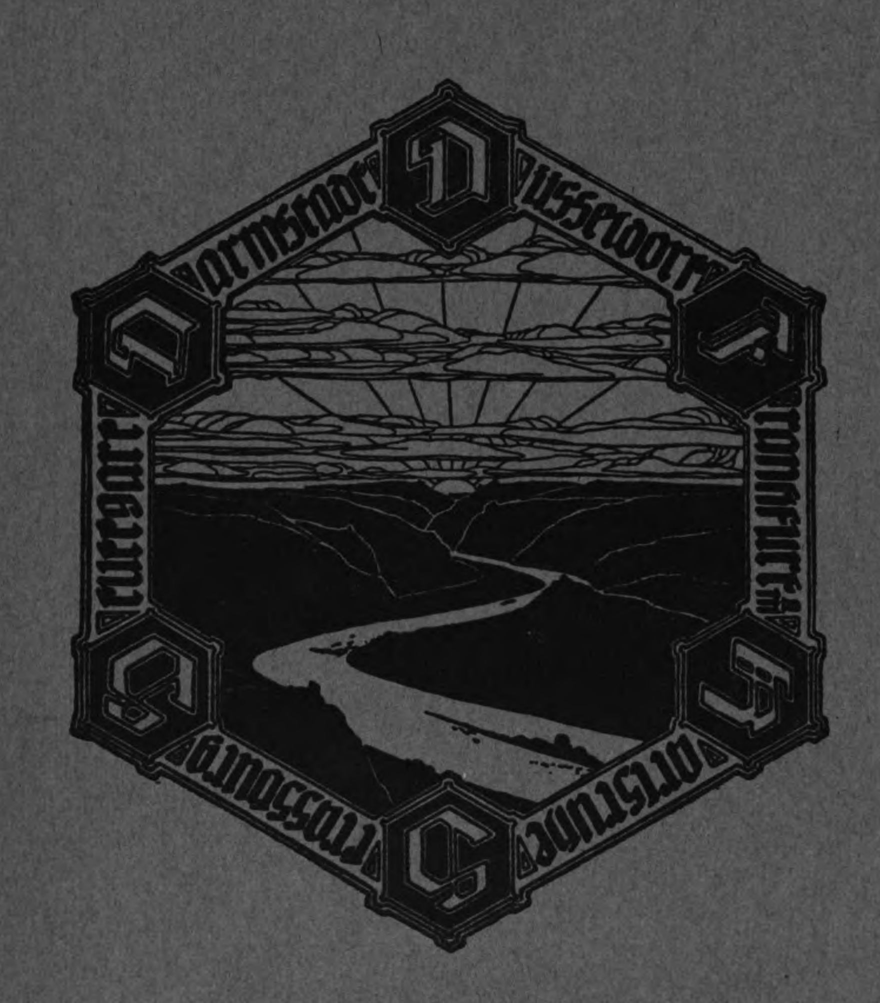


Vorzugsausgabe von einhundert numerierten Exemplaren. Beiträge u. a. von Peter Bauer, Dr. Max Fischer, Karl Gabriel Pfeill, Maximilian Maria Ströter, Dr. Werner E. Thormann, Ernst Thrasolt, Franz Johannes Weinrich, Dr. Leo Weißmantel, Konrad Weiß, Joseph Winkler. Beigegeben sind dem Bande sechzehn ganzseitige Kunstblätter nach Originalen von: Hermann Coßmann, Ewald Dülberg, Joseph Enseling, Karl Kriete, Ewald Malzburg (gef.), Jan Thorn-Prikker, Joseph Urbach. Ausstattung von Joseph Urbach. Das Buch wird in den Werkstätten der Kunstdruckerei A. Bagel in Düsseldorf auf bestes Papier gedruckt umd in Halbpergament gebunden. Der Subskriptionspreis des Exemplares – der nach Erscheinen erhöht wird – beträgt 100 Mark. Die Inspirierung der wahrhaft fortführenden modernen Kunstrichtungen durch das katholische Mysterium und dadurch die Heraufführung des neuen religiösen Monumentalstiles in bildender Kunst wie Dichtung hat sich der „Weiße Reiter"-Bund als ein Hauptziel gesetzt. Die Beiträge des Sammelbuches versuchen die Linie der neuen Monumentalität schon an verschiedenen Beispielen aufzuzeigen. Darüber hinaus möchte die „Weiße Reiter"-Bewegung eine religiöse Erneuerung des Einzelnen wie der Gesamtkultur mit vorbereiten helfen und verdient dieses großen Zieles halber die Unterstützung aller am Aufbau Interessierten.



Geschäftsstelle des „Weißen Reiters" · Neuß/Rhein · Sternstraße 78

Die Rheinlande



Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern a. Rhein.
Herausgegeben von Wilhelm Schäfer

21. Jahrgang · 2. Heft

DRUCK UND VERLAG VON A. BAGEL DÜSSELDORF



Die spanische Reise

Aus den Papieren des weiland Gemeinderatsmitgliedes
Aribert Müffer herausgegeben und illustriert von

Adolf Uzarski

Ein stattlicher Band in vortrefflicher Ausstattung,
gebunden 14 Mark (ausschl. Sortimentszuschlag)

Neueste Urteile:

Kasimir Edschmid in der Frankfurter Zeitung: Der andere ist Uzarski, ein Düsseldorfer Graphiker, der über den Durchschnitt im Malerischen nicht steigt. In der „Spanischen Reise" schreibt er plötzlich einen der interessantesten deutschen Romane, Holzschnittstil, im Geiste Cervantes, im Geiste Rabelais'. Von einer Unanständigkeit und einer Wiederbelebung mittelalterlichster Dichtheit und Kompaktheit der Formung, die an Squenz und Straparola erinnert und die ich in der Fülle und Muskulatur der Phantasie heutigen Deutschen nicht zugetraut. —

Hans von Weber (Zwiebelfisch): Glänzend geschriebener, höchst kurzweiliger humoristischer Roman, vom Verfasser selbst mit Bildern geziert. Die Komödie eines Spießbürgers, der in tausend Abenteuern immer hineinfällt und doch seine Selbstgefälligkeit nicht einbüßt, weil eben die Lebenslüge des Philisters in ihrer Klebrigkeit aller Wucht des Schicksals elastisch ausbiegt.

Inhalt.

Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein

Mitteilungen des Verbandes.

Unsere Erinnerung an die Überweisung des Jahresbeitrags für 1921 im vorigen Heft der „Rheinlande" ist von einer Anzahl Mitglieder anscheinend übersehen worden. Wir haben von einer Einziehung wegen der hohen Gebühren noch Abstand genommen, werden aber die Beiträge, die nicht 10 Tage nach Versand dieser Nummer eingegangen sind, mit 53 Mark (3 Mark für Gebühren usw.) durch Postnachnahme erheben. Wir bitten nochmals aus Gründen der Ersparnis von Arbeit und Kosten um baldige Anweisung des Betrages auf das Postscheckkonto des Verbandes Köln Nr. 53 430.

Die letzten Monate brachten einen erheblichen Zuwachs an Mitgliedern; mehr als 200 Neuanmeldungen geben einen erfreulichen Beweis von dem Interesse, das man den kulturellen Bestrebungen des Verbandes entgegenbringt. Wir sind für die Zuführung neuer Freunde stets dankbar und stellen unseren Mitgliedern gerne Werbematerial zur Verfügung.

Das vom Verband herausgegebene Werk „Maler und Bildhauer in den Ländern am Rhein" haben wir neu in Ganzleinen binden lassen und empfehlen es als vornehmes Geschenkwerk. Das Buch enthält 17 farbige Reproduktionen in technisch vollendeter Ausführung und etwa 130 ausgezeichnete Kunstdrucke nach Werken zeitgenössischer Meister. Der literarische Teil gibt einen Überblick über das gesamte künstlerische Schaffen am Rhein der letzten Jahrzehnte und darf kulturhistorische Wertung beanspruchen. Die Ausstattung des Buches ist künstlerisch und buchtechnisch mustergültig. Zur Herstellung wurde nur bestes Kunstdruckpapier verwandt.

Der Preis beträgt für Nichtmitglieder 120 Mark
für Mitglieder 50 „

Wir bemerken ausdrücklich, daß beide Preise als billig gelten dürfen. Bestellungen nimmt die Geschäftsstelle entgegen.

Infolge eines Umbaues mußte das Büro verlegt werden. Es befindet sich jetzt Köln, Drususgasse 11 (am Wallraf-Richartz-Museum). Nierendorf.

Berichte aus dem Verbandsgebiete.

Köln.

Einen Bericht über künstlerische Ereignisse in Köln zu schreiben bleibt (selbst gegenüber einem Zeitraum von mehreren Monaten) eine unerquickliche Aufgabe. Der Niedergang der Theater, vor allem des Schauspielhauses, ist unverkennbar; die offizielle Musikpflege bewegt sich in ausgefahrenen Gleisen; von einem ernsthaften literarischen Interesse weiter Kreise kann keine Rede sein, und auch das Gebiet der bildenden Kunst ist sehr vernachlässigt. Die wenigen künstlerischen Leistungen von Charakter, denen man mehr als lokale Bedeutung beimessen kann, wurden von privater Seite unter Aufwendung erheblicher Opfer und gegen tausend Widerstände durchgesetzt. So wurde ein fünftägiges Kammermusikfest mit den bedeutendsten deutschen Streichquartetten von dem Brühler Schloßquartett veranstaltet. Was hier an Opferfreudigkeit und organisatorischer Arbeit geleistet wurde, war außerordentlich und um so verdienstvoller, als das Niederrheinische Musikfest in diesem Jahre ausfiel und so wenigstens eine großzügige musikalische Veranstaltung geboten wurde. Als Leistungen von besonders ausgeprägter Eigenart und hohem künstlerischem Wert sind noch die Opernhaus-Konzerte unter Otto Klemperer zu erwähnen. Im übrigen hütet sich alles davor, den provinzhaft eng gezogenen Rahmen dessen zu überschreiten, das allenthalben üblich ist.

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst ist es nicht anders. Eine groß angelegte Ausstellung, die irgendeine Idee, eine künstlerische Einheit zum Ausdruck bringt, hat es seit Jahren hier nicht mehr gegeben. Auch hier kommen von privater Seite die stärksten Impulse. Die Kunsthandlung Goyert zeigt in ihrer neugeschaffenen Galerie (wohl einer der schönsten, die Deutschland besitzt) wechselnde Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. In diesen Tagen wurde eine umfassende Ausstellung von Werken Christian Rohlfs' eröffnet, dessen Name — nach dem relativ starken Besuch am ersten Tag zu schließen — sich durchzusetzen beginnt. Dr. Karl With, seit dem Tode Osthaus' Leiter des Hagener Folkwang-Museums und mit Rohlfs' Persönlichkeit und Schaffen aufs engste vertraut, hielt eine Ansprache, sprang mit dem ersten Wort über alles Steife und Feierliche einer Eröffnungsrede hinweg mitten in die buntleuchtende Welt dieser Bilder, ehrte den greisen Meister durch eine menschlich-warme, kurze Würdigung und überließ die entblößten Hauptes und mit grabernsten Mienen herumstehenden Zuhörer sich selbst und den Werken, ohne (das sei ihm als Kunsthistoriker hoch angerechnet!) tiefgründige Weisheit über Expressionismus oder Kunstentwicklung von sich zu geben. Rohlfs ist zu bekannt, als daß es nötig wäre, an dieser Stelle ausführlich über ihn zu sprechen. Es sei festgestellt, daß auch die letzten Bilder aus 1921 weder den Siebzigjährigen noch den Professor verraten. Das Temperament blieb ungebrochen, immer gleich lodernd und ungestüm; hier und da gibt es ein Stilleben von äußerster Zartheit, ganz gelockert, frei und lichtdurchglänzt. Die Ausstellung, prachtvoll in ihrer Einheit, ist der Galerie Goyert als künstlerisches Plus zu buchen. Sie ist sorgfältig vorbereitet, gut gehängt; ein Katalog mit vielen Abbildungen und einem Vorwort von With liegt vor.

Die Veranstaltungen des Kunstvereins werden zurzeit stark gehemmt durch Raumschwierigkeiten. Man sah zuletzt Werke eines Müncheners, des Professors Lüdke, und Architektur von Theodor Merrill. Der junge Kölner Baumeister zeigt ausgeprägten Sinn für alles Praktische und erweist sowohl an einfachen Landhausbauten wie am Herrensitz seine Fähigkeit zu zeitgemäßer, künstlerisch vornehmer Gestaltung. Er hat das für den Architekten Notwendigste: den sicheren Instinkt für Grundrißlösungen und eine unbekümmert zupackende, frische, aus Freude am Bauen geborene und naturnahe Formgebung.

In der Bücherstube am Wallraf-Richartz-Museum gab es drei Ausstellungen, die für ein weit anspruchsvolleres Publikum als das hiesige gedacht waren: Altdeutsche Buchillustration, ostasiatische Kleinkunst und Graphik von Oskar Kokoschka.

Auch die Kunsthandlung Abels setzt ihre wechselnden Ausstellungen fort. Es wird Mühe und Arbeit genug aufgewandt, um den Kontakt zwischen Publikum und Kunst aufrechtzuerhalten, und alles, was in diesem Sinne geschieht, ist im Interesse der Künstler heute mehr als je zu begrüßen. Bedauerlich bleibt, daß niemand sich für eine Ausstellung großen Formats einsetzt; — die Zeitungen melden, daß Köln jetzt die drittgrößte Stadt Deutschlands ist!



Karlsruhe.

Die Neuordnung der Badischen Kunsthalle. Zarathustra ist tot! Zarathustra, der die Wenigen, die Einzigen in die eisige Höhe seiner Weisheit ziehen will, um sie zu Übermenschen umzuarten. Faust aber lebt! Faust, der für alle, für das Land der Kinder, Neuland dem Meere abgewinnt und durch die neuen Kanäle Handel und Kultur führen will. Nicht mehr der Einzige und sein Eigentum, sondern alle und ihr Gemeingut wollen wieder Kunst und Kultur bewirken. Nicht in der Einsamkeit, im Exil der Verzweifelten, sondern in der Gemeinschaft, im Kreise der Schaffenden, erblühen in Welt und Volk neue Sterne. Wenn etwas Gutes in dieser Zeit des abendländlischen Aufbruches lebt, so ist es wohl dies, daß wieder für die andern gearbeitet, gelebt und gelitten wird. In solcher Zeit wird auch die Kunst als die höchste Sprache eines Volkes neue Formen und Wandlungen suchen und die geheime Sehnsucht aller durch die Berufenen, „die kleinen Schöpfer", offenbaren. Sehen wir recht, so sind auch hier die Rechte und Pflichten des Einzelnen im Absterben, ist auch hier die überlebte Epoche des monologischen Wesens in Kunstgeist und Kunstform vollendet. Es will allenthalben das wieder erwachsen, was wir als das Anonyme, das Gemeinsame, das Gemeinschaftbildende bezeichnen müssen, wenn wir den Begriff der Gemeinschaftskunst umschreiben wollen. Folgerichtig trennt sich denn auch Wissenschaft und Bildung, Kunstgeschichte und Kunstleben. Die Rechte oder Pflichten des Sammlers übernimmt **der** Staat, der seine Aufgaben überhaupt begriffen hat. Seine Sammlungen leben solche Wandlung mit, wissen das Historische und das Ästhetische zu trennen und sondern Qualitäts- und Studiensammlung immer entschiedener. Darunter hat weder die Wissenschaft noch die Allgemeinheit zu leiden, denn beide haben ihre eigenen Bereiche, fordern eigene Anschauung und Bewertung. Muß für die Kunstkenner alles zugänglich sein, so darf für die Kunstgenießer nur weniges, nur das Beste gut genug sein. Müssen die Einen auch das Abgelegene, das Unwesentliche überblicken, so sollen die Andern nur das Besondere, vor allem das Eigene, das Wesentliche, verstehen und lieben lernen. Kurzum, wir sind andere geworden und unsere Museen bezeugen dies deutlich genug. —

Zu solchen Gedanken kann uns eine Galerie anregen, die in kurzer Zeit wie die Badische Kunsthalle durch ihre treffliche Neuordnung in die Reihe der ersten deutschen Museen getreten ist. Findet man auch überall im Lande der Relativitätstheorie den Sklavenaufstand der Zweifel, die auch dem Museum Zukunft wie Daseinsberechtigung absprechen möchten, so kann gerade ein solcher Neubau der Kunstwerte durch seine bildnerische Kraft aufs beste erweisen, daß eine Kunstsammlung nur dann dem Tode verfallen ist, wenn sie **nicht** der Gegenwart dient. Denn wir bedürfen doch immer der Bejahung, der Bekräftigung, der Bestätigung, wenn wir im Reichtum des Gewesenen nicht verschmachten wollen. Damit sei nicht gesagt, daß die Kunstwerke nur Spiegel unseres Wesens und Wollens sein dürften, daß sie — wie die Negerfetische, die Kinderzeichnungen, die Schreckkunst der Geisteskranken — nur deshalb Teilnahme, ja Bewunderung finden, weil so manches Erwünschte in ihnen verwirklicht scheint. Freilich ist der Weg zu aller Kunst der Vorzeit weit mehr verschüttet als wir glauben wollen, und wir finden heute nur auf neuen, unbetretenen Wegen zu den verschütteten Gräbern der Gotik, des Barock oder des Klassizismus. Wenn aber das Kunstwerk durch Hintergrund, Nachbarschaft und Raumkunst derart neu und stark in die Erscheinung tritt, wie dies in der altdeutschen Abteilung der Badischen Kunsthalle der Fall ist, so ist eine Tat geleistet, deren man sich mit Recht freuen darf. Auf rötlichem Schwarz, hellem Blau und lichtem Grau wurden die deutschen Tafeln des 15. und 16. Jahrhunderts in den hohen Oberlichtsälen nach ihren Kunst- und Schulzusammenhängen gehängt und durch einzelne Holzplastiken rhythmisch interpunktiert, so daß die gemalte und geschnitzte Kunstform jeder Epoche anschaulich gemacht wird. So lassen sich nun die köstlichen Kunstwerke der Bodenseekreise, der oberrheinischen Kunst, der fränkisch-schwäbischen Schulen neu genießen, so üben nun die Tafeln der Grünewald, Baldung, Holbein, Striegel, Schaffner, Zeitblom, Pencz u. a. (und vor allem die neuerworbene Kreuzaufnagelung Christi vom Hausbuchmeister) ihren vollen Zauber. In einem Sonderkabinett findet man auf warmem Grau die Bilder der Kleinmeister (Cranach, Brosamer, Gerung u. a.), so daß sich Altar und Bild, Kult und Kultur gesondert erkennen lassen. Der altdeutschen Abteilung schließt sich die Sammlung der Italiener in Gang und Kabinett, auf warmem Grün und Grau, wohltuend an, wobei ebenfalls einzelne Bildwerke den Rhythmus der Wand gliedern. Dies alles ist mit den bescheidensten Mitteln in einer verarmten Zeit erreicht, die den Museen eigene Einnahmen und kaufmännische Oekonomie leider zur Pflicht macht.

Um wenigstens einen Teil der Kunstpflege anzudeuten, die der bewährte Leiter der Kunsthalle, Dr. W. F. **Storck**, in ruhloser Tatkraft zu üben weiß, sei hier von den mannigfach wechselnden **Ausstellungen** gesprochen, die das Kunstleben der alten Residenzstadt kräftig angeregt haben. Den Ausstellungen der badischen Keramik, der neusten Glasgemälde und Mosaiken, des Werkes J. W. Schirmers und seiner Schule, die alle neue Begriffe und neue Erkenntnisse vermittelten, folgte nun eine Ausstellung religiöser Kunst, in der vor allem Malerei und Graphik der Nazarener vorbildlich zusammengestellt war. Auch hier waren neue Entdeckungen und Erwerbungen zu begrüßen, auch hier zeigte sich, wie sehr wir das Beste, das Eigenste vernachlässigt oder unterschätzt hatten. Die vielverkannte neudeutsche Kunst der christlich-katholischen Kirche, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein umfassendes Kunstleben bewirkt hatte, war vor allem durch den führenden Meister (Overbeck) und seine süddeutsche Gefolgschaft (Steinle, Veit, Schmidt, Pforr, Fohr, Becker, Fellner, Ellenrieder, Reinhardt u. a.) vertreten. Auch von Kersting waren zwei unbekannte religiöse Bilder zu finden. Vor allem aber waren es zwei Künstler, die eigene, neue Bewertung fanden und durch ihre Werke überraschend wie beglückend wirken mußten: der Rheinländer Settegast und der Sachse Peschel. Beide haben in einer meisterlich feinen Porträtkunst das Beste geleistet und verdienen es, einmal ausführlicher behandelt zu werden. Im oberen Stockwerk war die religiöse Kunst des Protestanten J. W. Schirmer und eine Ausstellung von Bildern süddeutscher, meist badischer Maler des 19. Jahrhunderts zusammengestellt. Unbekannte Gemälde der Schmidt, Koester, Issel, Magnus, Schlesinger, Richard, Saal, Schönleber u. a. überraschten neben zwei neuerworbenen Meisterporträts Schwinds und der neuerworbenen, wundervollen Eifellandschaft Lessings, die den Geist C. D. Friedrichs beschwören kann. — In den unteren Hallenräumen der Kunsthalle war gleichzeitig eine Auswahl mittelalterlicher Kirchenfenster (treffliche Kopien des Karlsruher Glasmalers Drinneberg) mit neueren Glasfenstern (Thorn-Prikker, Altherr) zusammengestellt, die mit den monumentalen Altarbildern des Mannheimers Willy Oeser in Form und Farbe zusammenklangen und den oft empfundenen Zusammenhang der alten und der neuen Kunstform erwiesen.

Im Juni wurde nun eine neue Ausstellung eröffnet, die wieder vielseitig anregend allgemeinen Beifall findet. Der erste Saal zeigt wertvolle **Neuerwerbungen** der Kunsthalle: Ein Gruppenbildnis von dem badischen Hofmaler Iwanowitsch, ein feines Nachtstück von J. B. Seele, meisterliche Landschaften von Schirmer, Lessing, Rottmann, Riefstahl, Löfftz, E. Kanoldt, Bergmann, v. Volkmann, ein erstaunliches Stilleben von Klinger aus seiner Karlsruher Akademiezeit (ein Geschenk der Künstlerwitwe), ein Interieur von Zimmermann, Landschaftsstudien von Hasemann u. a. — In den folgenden Räumen zeigt eine Gedächtnisausstellung des jüngstverstorbenen Prof. **Theodor Pöckh** die strenge altmeisterliche Zeichenkunst und Bildnismalerei eines einsamen Sonderlings, der die altdeutsche Maltechnik erforscht und geübt hatte. Liebevolle Naturnähe und blühende Farbschöne machen diese Studien wertvoll. Dann folgt der neueröffnete Trübnersaal, eine Überraschung für alle Freunde seiner edlen Malkunst. Zu den wenigen vorhandenen Gemälden aus Früh- und Spätzeit sind Meisterwerke wie der Einjährige, das Reiterbildnis, der türkische Weizen, frühe Bildnisse und Studien getreten, die auf der himbeerroten Wand ihre dunkle oder grüne Schönheit leuchten lassen. Zwei Bildnisbronzen von Elkan und Schreyögg und zwei figürliche Bronzen von Albiker und Geibel gliedern die Wände. Damit ist endlich Trübner in der Kunsthalle würdig vertreten. — In dem oberen Stockwerk hat eine interessante Ausstellung des Badischen Kunstvereins — das Werk August Babbergers — gastliche Aufnahme gefunden. Über ihn soll ausführlicher ein andermal gesprochen werden.

Nach alledem läßt sich wohl begreifen, wie sich in Baden ein neues Kulturzentrum bilden konnte und warum es gerade das Museum, **die Badische Kunsthalle**, ist, die hier die fruchtbare Weisheit Goethes neu bekräftigt: „Jede methodische Zusammenstellung zerstreuter Elemente bewirkt eine Art von geistiger Geselligkeit, die denn doch das Höchste ist, wonach wir streben!"

Eberlein.



Frankfurt a. M.

Daß gegenwärtig Ostasiens Philosophie und Kunst in einem geradezu erschreckenden Maße bei uns ihren Einzug hält, bewies unter anderem auch die diesjährige Frankfurter **Frühjahrsmesse**. Diese widerstandslose Hingabe an fremde Kulturen und ihre innerlich uns ja doch nicht ganz gemäßen Güter ist gewiß nur ein Anzeichen mehr für das geistige Chaos, in dem wir uns befinden; aber immerhin: dort, wo sie ehrlich gemeint und nicht bloß unerfreuliche Modeerscheinung ist, spricht aus ihr wenigstens der Wille mit zu einer Umkehr auf den bisher beschrittenen Bahnen und die Sehnsucht nach einem religiös gebundenen Leben, das uns auf eine höhere Daseinsstufe als die der europäischen Zivilisation hebt. Mit solchen Vorbehalten mochte man sich an den ostasiatischen Vorträgen erfreuen, die Dr. Lübbecke in Verbindung mit der ostasiatischen Kunstmesse veranstaltet hatte. Bewährte Kenner des Ostens sprachen über China, Japan und Indien. Den nachhaltigsten Eindruck rief wohl Dr. Karl With, der jetzige Direktor des Folkwang-Museums, hervor, der in seinem Vortrag über Feste auf **Java** und **Bali** das Wesen eines Volkes kennzeichnete, das noch in ungebrochener Einheit mit der Natur und der Gottheit lebt und dessen Tänze Kulthandlungen, dessen Feste Gottesdienst sind. Die im Römer untergebrachte **ostasiatische Kunstmesse** selber bot manches, was bei uns zum ersten Male öffentlich ausgestellt wurde: so die frühe Tonplastik Chinas und etliche von dem Privatgelehrten **Thomann** (Wiesbaden) hergestellte Abgüsse lebensprühender und merkwürdig natursinniger Reliefplatten aus einem Shivatempel in der Prambanan-Ebene auf Java (9. bis 11. Jahrhundert n. Chr.).

Ebenfalls in den Sälen des Römers sah man eine Ausstellung „**Das schöne Buch**“, die mittelalterliche Schätze mit gut ausgestatteten Büchern fast aller in Betracht kommenden deutschen Verlage vereinte. Abgesehen noch von einer Schau **niederländischer** Bücher, die den hohen Stand der dortigen Buchkunst erkennen ließ, und Sonderausstellungen des **Österreichischen Werkbundes** und der **Wiener Werkstätten**, deren Erzeugnisse von einer letzten, freilich bereits angekränkelten wurzellosen Grazie und Feinheit sind, war sonst die Messe in künstlerischer Hinsicht recht unbefriedigend. Das Gesamtbild verstimmte ob seiner Zerrissenheit ebenso wie z. B. die häßliche Plakatierung und die künstlerische Minderwertigkeit der meisten Ausstellungsgegenstände. Es fehlt uns noch in Frankfurt sehr an jener künstlerischen Tradition, die es bewirkt, daß der Kaufmann sich wie selbstverständlich den Ansprüchen kunstverständiger Berater beugt. Ihre bewußte mähliche Heranbildung (nicht nur in Frankfurt) wird schon deshalb zu den wichtigsten kunstpolitischen Aufgaben gehören, weil heute Deutschland mehr als je auf den Export gediegener Qualitätswaren angewiesen ist.

Das wichtigste künstlerische Ereignis des verflossenen Vierteljahrs war sicherlich die vom Zinglerschen Kabinett in den Räumen des Kunstvereins veranstaltete **Beckmann-Ausstellung**. Glücklichere Nachfahren werden dereinst vor den Werken dieses Mannes schaudernd einer Zeit gedenken, in der ein solcher Künstler solche Dinge malen mußte. In Gemälden wie dem schon früher gezeigten: „Die Nacht“, oder einem anderen: „Die Synagoge“, oder einem dritten: „Fastnacht“, enthüllt sich unser fluchwürdiges Dasein in seiner ganzen Nacktheit. Ein wahrer Höllenlärm durchtobt alle diese Bilder und raubt der Welt jede Zartheit und Stille. Den blutigroten Trichtern der Grammophone entringen sich grelle Töne, Häuser wanken, von jähem Entsetzen gepackt, Menschenfratzen stieren verzweifelt ins Leere, Bruder mordet den Bruder, Freund haßt den Freund, Abgründe öffnen sich zwischen Mann und Weib, Pogromstimmung liegt überall in der Luft. Und nirgends ein Stückchen unbewölkten Himmels, ein seliges Lächeln, ein Fünkchen erbarmender Liebe! Nur vielleicht das wundervolle Porträt der Frau T. (aus dem Besitz des Mannheimer Museums) gehört einem Bezirk an, in den jener Höllenlärm nicht mehr dringt. Das Selbstbildnis mit rotem Schal zeigt, was dieser Künstler gelitten haben muß, dem der Krieg zum allbeherrschenden Erlebnis geworden ist und der die Motive auch seiner Radierungen und Lithographien den Irrenhäusern und Bordellen entnimmt. Eines seiner Mappenwerke heißt „Die Hölle“, und wahrlich, der Inhalt der Blätter entspricht ihrem Titel. Trostlosigkeit lähmt den Beschauer angesichts der dargestellten Greuel, das Herz wendet sich ihm um und um und es gibt kein Entrinnen mehr für ihn aus dem Jammer der Zeit. Man kann von dieser Ausstellung nicht scheiden, ohne Max Beckmann, den Maler und Zeichner, zu bewundern und zugleich die Finsternis unserer Tage zu fürchten und zu hassen, die in seinen Werken sich kündet.

Bei der Fülle des in den verschiedenen Kunstsalons Gebotenen muß darauf verzichtet werden, jeden der ausstellenden Künstler so eingehend zu würdigen, wie er es wohl verdiente. Der Salon **Schneider** zeigte eine Kollektion von Gemälden Anton **Burgers**, um das Gedächtnis des liebenswürdigen Cronberger Malers zu ehren. In diesen anspruchslosen Bildern, deren Motive gerade den Frankfurter besonders anheimeln, lebt noch vieles von dem, was uns heute verloren gegangen ist: Andacht vor der Natur und ein Sinn für malerische Feinheiten, der zu dem besten Erbgut alter Kulturen gehört.

Bei **Zingler** sah man Arbeiten Heinrich **Campendoncs**, der, hierin Franz Marc verwandt, Tiere zum Träger menschlicher Seelenhaftigkeit macht, und das Erlebnis des Leides und der Weltangst auch in dem Augenausdruck einer Kuh wiederzufinden und zu gestalten vermag. Zurzeit stellt dort Paul **Klee** aus, dessen jüngste Zeichnungen man wohl nur unter Zuhilfenahme psychoanalytischer Methode richtig deuten wird, während die früheren Werke (aus den Jahren 1903—1910 etwa) glücklicherweise auch für Menschen in normaler Bewußtseinslage noch verständlich sind und das reiche Können wie die starke Begabung zur Satire des offenbar in eine Sackgasse geratenen Künstlers erkennen lassen.

Der Kunstsalon **Schames** hatte im April eine Kollektion von Werken des in Frankfurt schon öfter ausgestellten E. L. **Kirchner** zusammengebracht (die dieses Mal zu besichtigen mir leider nicht möglich war) und zeigt jetzt neuere Schöpfungen von Max **Pechstein**. In einigen Bildern voller Sonne dieses Malers werden Erinnerungen an die Südsee heraufbeschworen, und wie stets bei Pechstein, freut man sich der Keckheit seines Pinselstrichs, der naiven Frische seiner Farben, der Heftigkeit seines sinnlichen Temperaments und der Unmittelbarkeit seiner Anschauung. In seinen aus den letzten Jahren stammenden Fischerbildern rücken die biederen Bewohner der Meeresküste in eine seltsam-düstere Beleuchtung. Aus Netze flickenden Frauen werden Nornen und grausige Ungeheuer, Fischer verwandeln sich in mordbegierige Spukgestalten. Für derartige Ausflüge in ein Gebiet, in dem eigentlich Beckmann mehr heimisch ist, entschädigt etwa ein Gemälde, das vier im Boot dahinjagende, ganz zurückgelegte Männer darstellt, auf deren grüne Blusen rötlicher Glanz der Abendsonne fällt.

Im **Kunstverein** sieht man eben famose Landschaften (vom Main und aus der Starnberger Gegend) des leider noch viel zu wenig bekannten Frankfurter Malers **Fried Stern**. Der Künstler wirkt in einem verhältnismäßig engen Bereich, dafür sind aber alle seine Schöpfungen, die das Geschaute gleichsam auf einen letzten abgekürzten Ausdruck bringen, Heimatkunst im besten Sinne; Liebe zu Gebüsch, zu Wasser und Flur hat sie geboren und künstlerisches Vermögen ihnen eine unverwechselbare gültige Gestalt verliehen. Der ebenfalls im Kunstverein ausgestellten Kollektionen von R. **Hellwag** (Berlin) und Wolfgang **Born** (München) sei hier nur gerade Erwähnung getan.

Die Eröffnung des **Erweiterungsbaues der Städelschen Gemäldegalerie** bezeichnet einen der seither wichtigsten Abschnitte in der Geschichte dieses einzigartigen deutschen Kunstinstituts. Der im Innern noch nicht ganz fertiggestellte Neubau ist das Werk der Frankfurter Architekten H. v. **Hoven** und Franz **Heberer**, die aus dem im Jahre 1912 veranstalteten Wettbewerb als die Träger des ersten Preises hervorgegangen waren. Die gut angeordneten und (durch Laternenlicht) vorzüglich belichteten neuen großen Bildersäle, denen kleine Seitenkabinette nach Norden zu vorlagern, sind von dem Podest des alten Treppenhauses aus zugänglich und dienen in der Hauptsache der Ausstellung von Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, für deren würdige Unterbringung es bis dahin an Raum gebrach. Die Gemälde gelangen durchweg zu guter Wirkung; eine Reihe von Neuerwerbungen sieht man jetzt zum ersten Male. Unter den zeitgenössischen Kunstwerken bewundert man ein männliches Bildnis aus der Hand **Kokoschkas** und vor allem die große Plastik eines schlanken sitzenden Jünglings von **Lehmbruck**, eine Meisterschöpfung des zu früh Verstorbenen. Zu den herrlichsten Schätzen des neuen Hauses gehört unstreitig das Porträt des Dr. Gachet von **van Gogh**, wie überhaupt die Franzosen (so Manet, Monet, Renoir, Courbet usw.) durch wertvolle Gemälde vertreten sind.

Vor kurzem fand eine Ausstellung des erst seit fünf Jahren bestehenden **Offenbacher Ledermuseums** statt. Sein Begründer, Prof. Hugo **Eberhardt** (Offenbach), hat es verstanden,



mitten im Krieg und ohne Zuhilfenahme staatlicher und städtischer Gelder eine Sammlung zu schaffen, die schon heute ohnegleichen in Deutschland ist. Sie enthält Ledererzeugnisse aller Zeiten und Länder in den mannigfachsten Materialbearbeitungen, und diese Gegenstände sind mit so viel Geschick zusammengetragen und angeordnet worden, daß ihre Betrachtung dem Kenner sowohl wie dem Laien einen gleich reinen Genuß zu gewähren vermag. Neben einer ausgedehnten Schuhsammlung und Arbeiten afrikanischer Negerstämme, die einen hohen Begriff von der Kunst primitiver Völker verschaffen, begegnet man Sammlungen von tiroler und oberbayerischen Ledergürteln, von Ledertaschen, von schönen Bucheinbänden und Schmuckkasten in Leder, von Werkzeugen zur künstlerischen Lederbearbeitung usw. Das Ganze ist ein internationales Gewimmel, das japanische Lederpressungen mit italienischen Koffern und Truhen vereint und manche Stücke von großem historischem Werte birgt.

Alle Frankfurter Kreise, die an Kunstdingen irgendwelchen Anteil nehmen, fühlen sich zurzeit beunruhigt durch Projekte der städtischen Behörde, die statt des in rotem Mainsandstein geplanten Neubaues der alten Mainbrücke eine Brücke in Eisenkonstruktion vorsehen. Bisher weiß man eigentlich nur, daß von dem Tiefbauamt derartige Projekte ausgearbeitet worden sind; gesehen hat sie noch niemand. Da die Notbrücke bloß noch wenige Jahre hält und die Baukosten ungefähr um das Fünfzehnfache gestiegen sind, meint die Behörde sich wohl am besten dadurch helfen zu können, daß sie der Ausführung der Brücke einfach einen Entwurf zugrunde legt, der sich schnell verwirklichen läßt und den Vorzug verhältnismäßiger Billigkeit hat. Daß dies keine Lösung ist, empfindet jeder Einsichtige. Es verletzt schon einigermaßen, daß die Behörden nicht einmal daran gedacht haben, die Architekten des vor dem Krieg gutgeheißenen Projekts zu ihren Arbeiten hinzuzuziehen. Und zudem: Sollte wirklich ein von Verantwortung vor der Zukunft erfüllter Mensch kurzerhand zugeben wollen, daß zwischen den ältesten Teilen Frankfurts und Sachsenhausens, an einer der ältesten deutschen Kulturstätten also, eine gleichgültige Eisenbrücke sich dehnt? Eine Bauaufgabe von solcher Tragweite kann durch irgendwelche Ämter überhaupt nicht angepackt oder gar bewältigt werden; wenn eine Aufgabe, so gehört diese vielmehr vor das Forum der Öffentlichkeit. Die Frankfurter Künstlerschaft wird sich mit der Angelegenheit befassen, und es ist zu hoffen, daß die Behörde ihre Pläne bald der Allgemeinheit zugänglich macht, damit man bei der Erörterung zu brauchbaren Vorschlägen gelangt.

*

Nachbemerkung: In den letzten Kunstbericht (in Heft 1) hat sich leider ein Druckfehler eingeschlichen. Der verstorbene Frankfurter Kunstgelehrte heißt Dr. Fritz Hoeber, nicht Holber, wie fälschlich dastand. Dr. S. Kracauer.

Zur Besprechung eingegangene Bücher.

Max Tau: Das Arndtbuch. Zeitbücher, Band 98. Verlag der Lintzschen Buchhandlung, Trier. 1920.

Franz Klaiber: Plus und Minus. Novellen. Musarion-Verlag, 205 S. 1920.

Karl Röttger: Stimmen im Raum. Erzählungen. 206 S. Müller, München 1920.

Otto Stößl: Das Haus Erath. Roman. 417 S. Bücherlese-Verlag, Leipzig 1920.

Paul Ernst: Wendunmuth. Komödianten- und Spitzbubengeschichten. 451 S. Müller, München 1920.

Hans Franck: Siderische Sonette. (Auf Bütten in 500 num. Exempl.) Delphin-Verlag 1920.

Paul Ernst: Geist, werde wach. Aufruf zur Revolution. 106 S. Müller, München 1921.

Ernst Lissauer: Der inwendige Weg. Neue Gedichte. Diederichs-Jena 1920.

A. Croissant-Rust: Kaleidoskop. Erzählungen. Thespis-Verlag, München. Geb. 26 M.

Nikolaus Schwarzkopf: Mathias Grünwald. Ein Büchlein für Kinder Gottes. Georg Müller, München. 12 M., geb. 18 M.

— Riesele. Geschichte eines kleinen Pferdes. Georg Müller, München. 22 M., geb. 28 M.

Elisabeth Joest: Vibrationen. Müller, München. 15 M., geb. 21 M.

Hermann Ungar: Knaben und Mörder. Zwei Erzählungen. Tal u. Co., Verlag, Wien und Leipzig.

M. Herbert: Tragödie der Macht. Erzählung aus den letzten Tagen Napoleons. Bachem, Köln. 12,50 M., geb. 16,50 M.

A. Igel Richter: Der Rosenhag, mit Bildern von Nik. Mang. Lehmannsche Verlagsbuchhandlung, Dresden, 15 M., geb. 18 M.

Hans Roselieb: Der Erbe. Roman. Köselsche Buchhandlung, Kempten. Geb. 21 M. 592 Seiten.

Emma Waiblinger: Die Ströme des Namenlos. Roman. Eugen Salzer, Heilbronn.

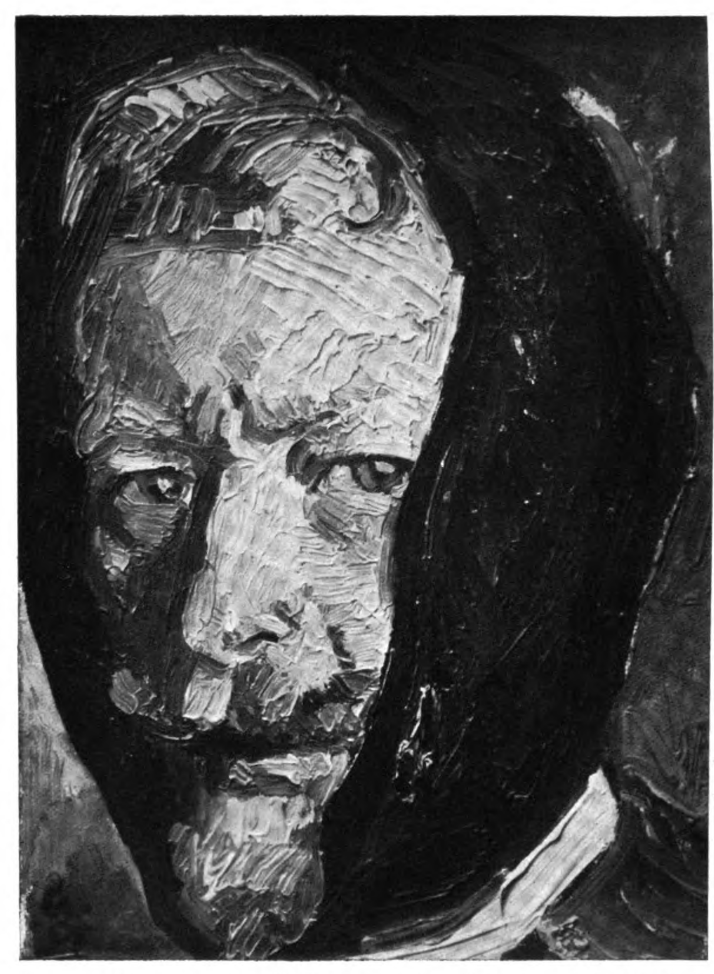
Erwin Volckmann: Kunst und Mensch. Vergleichende Kunststudien. Gebr. Memminger, Würzburg.

Werner Mahrholz: Der deutsche Pietismus. Eine Auswahl von Zeugnissen, Urkunden und Bekenntnissen aus dem 17., 18. und 19. Jahrh. Furche-Verlag, Berlin.

Wilhelm Matthießen: Regiwissa. Erich Matthes, Leipzig und Hartenstein.

Ludwig Finckh: Die Jakobsleiter. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1920.

Harry Maync: Immermann. Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit und Literaturgeschichte. C. H. Beck, München. Geb. 60 M.

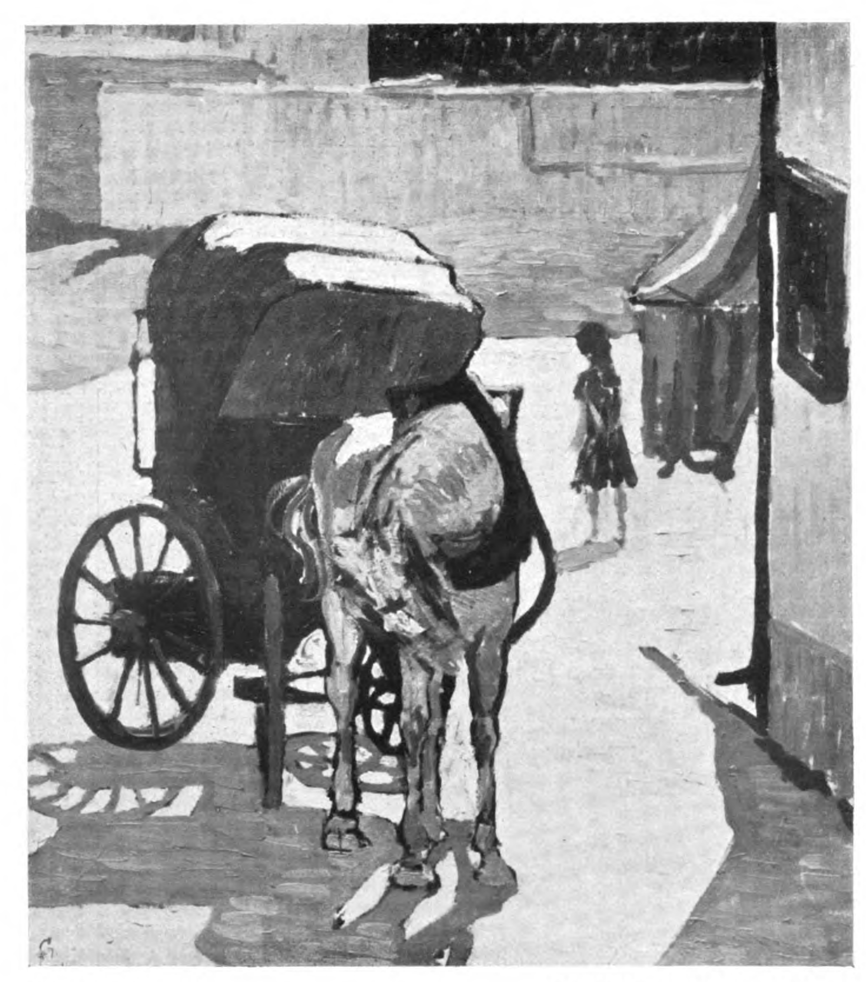


Giovanni Giacometti. Selbstbildnis in Zahnschmerzen (1919). (Abb. 1)

Giovanni Giacometti.

Der überaus rassig gemalte Kopf an der Spitze dieser Zeilen (Abb. 1) ist ein Selbstbildnis des Malers Giovanni Giacometti aus Stampa im Bergell, als er von bösen Zahnschmerzen geplagt war. Wenn das Bild farbig gedruckt werden könnte, was auch aus andern Gründen wünschenswert wäre, würde das schwarze Tuch nicht nur ein glühendes Gesicht, sondern auch sein rötlich brennendes Haar einrahmen, dessen Glut freilich schon ein wenig weiß gedämpft ist; denn Giovanni Giacometti wurde am 7. März dreiundfünfzig Jahre alt. Man sähe dann einen typischen Graubündner und hätte auch einen Schlüssel zu seiner Malerei, die sich vollkommen von dem entfernt, was wir als italienisch zu empfinden gewöhnt sind. Trotz seinem Namen war Giacometti künstlerisch immer diesseits der Alpen zu Haus, und wenn man die moderne Malerei der Schweizer in die Gruppen der Deutschen, Welschen und Tessiner einteilen wollte, fiele er ganz der deutschen Gruppe zu. Er hat von Anfang an durch seinen Studienfreund Amiet den Berner Künstlern nahegestanden, und hat schon in der Zeit, als Ferdinand Hodler noch bestritten und verlacht wurde, sozusagen die Berner Gruppe, von der die eigentliche Geltung der Schweizer Malerei als einer besonderen europäischen Angelegenheit herrührt, eigentümlich verstärkt.

Der nicht weniger gut gemalte Kopf aber am Schluß dieser Zeilen (Abb. 4) bezeichnet die künstlerische Herkunft Giacomettis genauer. Er ist, darüber kann das geübte Auge keinen Augenblick im Zweifel sein, in seiner Art durch van Gogh bestimmt, der auch für Amiet, durch ihn für Hodler und somit für den ganzen Aufschwung der Berner Malerei durchaus weggebender wurde, als sein Gegenpol Cézanne, der heute die welsche Malerei in der Schweiz beherrscht. Will man van Gogh und Cézanne, die das moderne Schicksal der abendländischen Malerei bestimmten, auf eine Formel gegeneinander bringen,



Giovanni Giacometti. **Der Einspänner (1910). (Abb. 2.)**

so ist van Gogh entschieden der Gotiker gegen den Klassiker; alles bei ihm geht auf die Dürersche Tendenz, die Kunst aus der Natur herauszureißen, indessen für Cézanne die Leinwand d. h. sein Bildaufbau das Bestimmende ist. Daher bei van Gogh die kühne Vorliebe für die Lokalfarbe, der leidenschaftlich aus dem Detail geraffte Strich, bei Cézanne die teppichartige Bindung der Farbe und bei aller Leidenschaft die überlegende Ruhe seiner Pinselführung. Man liebt heute solche Gegenüberstellungen nicht; da aber die ganze Entwicklung der abendländischen Kunst auf diesem Gegensatz des Nordens gegen den Orient beruht, kann es der Erkenntnis unserer Kunst und Zeit nur dienlich sein, daß man diesen Gegensatz nicht durch die Vortäuschung eines einheitlichen Willens verwischt. Alles, was geschieht, geschieht im Kampf, also in der Auseinandersetzung zweier Gewalten: diese Gewalten heißen in der Kunst wie im Leben Sicherheit der Form in der Überlieferung, also der Gemeinschaft; Kühnheit der Form in der Erneuerung, also der Persönlichkeit. Um es ganz drastisch zu sagen: Cézanne ist römisch-katholische Kirche, van Gogh ist Protestantismus. Daß der Stern van Goghs heute sinkt, während der Cézannes steigt, entspricht vollkommen dem gegenwärtigen Kräftezustand der beiden Mächte: der Protestantismus, die Persönlichkeit, hat den Krieg verloren gegen den Katholizismus, die Gemeinschaft; das Germanentum, das in der neuen Kunst Gotik (d. i. angebliche Barbarei) heißt gegen das Romanentum. So besehen, ist der im Bergell geborene Schweizer Maler mit dem italienischen Namen, mit dem roten Bart und der Herkunft aus van Gogh eine überaus interessante Figur.

Der „Mann mit Mütze" wurde 1907, das „Selbstbildnis mit Zahnschmerzen" 1919 gemalt; für ein sehendes Auge ist damit etwas sehr Rühmliches gesagt: vor zwölf Jahren zeichnete der Maler mit dem Pinsel, nach zwölf Jahren malt er damit; damals baute sich die Figur mit farbigen Strichen gegen den leeren Hintergrund auf, heute geht sie mit hingestrichener Farbe in die Fläche ein. Der Protestant ist katholisch, der Germane romanisch geworden; aber es scheint nur so und zwar dem, der die Kunst noch nicht als den höchsten Formwillen des Lebens aus der Einheit des Willens versteht. Der gotische Künstler ist gegen den klassischen der Neuschöpfer, der durch seine Sinne im ewigen Quell der Kunst: der Natur Neugeborene, aber sein Ziel kann gar kein anderes sein, als



Giovanni Giacometti. Trauernde. (Abb. 3.)

jenes, das der klassische Künstler zu besitzen meint, die Beruhigung in der Form. Er will sich erst aus dem Leben erringen (herausreißen aus der Natur, sagt Dürer), was jener als ewige Überlieferung zu besitzen meint: er ist der Erneuerer, der Revolutionär, jener der Verwalter des Besitzes, der Konservative. (Von hier aus, und zwar letzten Grundes nur von hier aus, läßt sich die eigentümliche Stellung und Größe Ferdinand Hodlers ableiten, der tatsächlich zwischen van Gogh und Cézanne oder, was ihm als einem angewandten Künstler erlaubt und möglich war, über ihnen d. h. über ihrem Gegensatz stand.)

Eine besonders interessante Note in dem besonderen Bilde Giacomettis stellen die abgebildeten Werke (Abb. 2 und 3) aus seiner Zwischenzeit dar. Der „Einspänner" ist von 1910, die „Trauernden" dürften später aber aus dem gleichen Geist entstanden sein. Die Farbstrichelei des „Mannes mit der Mütze", die ihn zeitweise bis zum Pointillismus führte, und die in dem bekannten Lampenbild (im Zürcher Kunsthaus) Giacomettis Stil werden wollte, ist hier zugunsten einer Gegenständlichkeit verlassen, die ihn Max Buri angenähert zeigt. Eine feste Zeichnung umreißt klar bestimmte Flächen, die als Helldunkel gesehen sich im Gegensatz von kalt zu warm darstellen. Max Buri ist diesen Weg konsequent bis zur Härte gegangen, um sich erst in seinen letzten Arbeiten daraus durch farbige Auflockerung der Flächen zu erlösen; Giacometti hat ihn augenscheinlich nur als Tür ins Freie benutzt. Denn was nunmehr als sein eigentlicher Besitz an der Hand der übrigen Abbildungen angezeigt werden soll, das stellt ein ganz anderes Resultat vor.

Die beiden Landschaften (Tafel II und III) liegen um zwei Jahre auseinander; es kann kein Zweifel sein, welche die spätere, reifere ist. Beide aber bedeuten an dem Gegensatz van Gogh-Cézanne in unserer Ausdeutung gemessen eine Selbständigkeit: daß sie durch ihre Naturnähe den Künstler in der Herkunft von van Gogh zeigen, ist ebenso ersichtlich, wie die Überwindung van Goghscher Mittel in der Richtung Cézanne, aber es ist keine Abwendung von einem zum andern, sondern Erfüllung einer eigenen Malernatur. Dies ganz deutlich zu machen, müßten auch diese Bilder farbig abgebildet sein, denn alles, was im Schwarzweißdruck Helldunkelspiel scheint, ist in den Originalen farbiger Gegensatz. Immerhin läßt sich ihr Wesen auch so ersehen. Wer vor der Landschaft mit den Sennhütten (Tafel II) etwa daran denkt, wie früher dergleichen gemalt wurde, wie im Vordergrund eine Wiese mit Staffage, im Mittelgrund der Berg, dahinter die Ferne und Wolkenweite war, der weiß sofort, warum dieses Bild „Morgensonne" heißt; denn nichts anderes als die Morgensonne, gesteigert im Schauspiel der Berglandschaft, ist darin gemalt. D. h. nicht auf die Berglandschaft an sich kam es dem Künstler an, sondern wie sie in der Verklärung durch die Morgensonne ein Wunder farbigen Lichtes wurde, wie ein Stück Natur sich nicht „durch ein Temperament gesehen", sondern gewissermaßen selber als Temperament, als Zustand der Verklärung offenbarte. So wird es denn deutlich, was das heißt, zwischen van Gogh und Cézanne zu stehen, nämlich nichts anderes, als aus jenem trockenen Betrieb der Naturabmalung, wie wir ihn



eine Zeitlang Malerei nannten, wieder in die Kunst der Malerei überhaupt zurückgekehrt zu sein, der es natürlich niemals um irgendwelche Abmalung und Nachbildung, sondern um Übermittlung eines Eindrucks geht. Alles, was ein Maler wirklich sieht, das heißt, was ihn ergreift, ist Offenbarung der Natur als Schönheit; aber diese Schönheit steht nicht wie eine Statue als Form still, sondern sie ist ein rauschender Augenblick des Lebens, dessen Form gewissermaßen in einem einzigen Atemzug des Beschauers begriffen sein will. Dieses Begreifen vermag aber allein die höchste Ergriffenheit, nur sie vermag die Anschauung so zu binden, daß sie als Vision in den Zustand der Beharrung kommt, aus dem der Maler sie dann ablesen kann.

Deutlicher noch als die „Morgensonne" zeigt dies die zweite Landschaft, weil darin Himmel und Erde in einer großen Vision eins wurden: alles, was an Bergformen sichtbar wird — und es ist interessant genug — versinkt im Schauspiel der Wolken, aber auch diese sind nicht eigentlich gemalt, sondern das flutende Licht darin, aus dem sie Farbe und Form werden. Wir sind ja heute andere Dinge gewöhnt, und ein geübter Expressionist würde eben dieses farbige Licht unbekümmerter hinschmettern als Giacometti, der — wie der Expressionist sich ausdrückt — vom Motiv nicht loskommt; für ihn bleibt Giacometti eben ein Naturalist, also ein Maler, der sich vom Natureindruck beherrschen läßt, statt seinem eigenen Zustand vor der Natur Ausdruck zu geben. Aber gerade ein Bild wie dieses von Giacometti kann die Gefährlichkeit der expressionistischen Theorie dartun. Wenn man seine Art bezeichnen wollte, müßte man es lyrisch-dramatisch nennen, ohne jede Beimischung eines epischen Moments; und ziemlich alle expressionistische Malerei ist lyrisch d. h. Offenbarung eines Gefühlszustandes. Nun gibt es ja — wie wir wissen — kaum einen solchen Überfluß in der Welt wie den lyrischen, und kaum eine solche Seltenheit wie wirkliche Lyrik. Die landläufige lyrische Produktion nimmt ihr bewegtes Gemüt als die Einzigkeit und setzt die Worte der Sprache in Bewegung, diese Einzigkeit darzustellen; das wirkliche Gedicht läßt das einzelne Gefühl fromm eingehen ins All. Wer sich einmal die Mühe gibt, die ewigen Gedichte unserer Sprache, die wenigen von Goethe, Hölderlin, Mörike etwa, die vollkommen scheinen, zu vergleichen, wird als ihre Eigentümlichkeit erkennen, daß sie durch eine Anschauung aufs präziseste bestimmt sind. Nicht eine seelische Situation an sich wird abgezogen, sondern ihre Worte werden aus einem höchst momentanen Zustand gefällt, indem zunächst alles andere wichtiger erscheint als eben der seelische Zustand. (Beispiel: „Über allen Gipfeln ist Ruh", wo erst die letzte Zeile anscheinend ganz unvermittelt die Fällung bewirkt.) Man kann durchweg sagen: schlechte Lyrik ist da, wo unter Mißachtung der Anschauung eine Darstellung des seelischen Zustandes versucht wird. Und zwar ist unter Anschauung hier nicht die Anschaulichkeit der Darstellung verstanden; es kann einer Bilder auf Bilder türmen, und doch bleibt alles leer, weil der sichere Grund, gewissermaßen der Schoß fehlt, in den sich ein tief bewegtes Gemüt zur Ruhe legt. Auf die Malerei bezogen, heißt dies: daß sie — soweit sie Lyrik sein will, und der Expressionismus will das — der Anschauung garnicht entbehren kann; nur wo sie sich tief in einen Natureindruck einbettet, ist sie gesichert; wo sie aus dem bewegten Gemüt darauflos fabuliert, drischt sie leeres Stroh, und wenn es noch so farbig schillert.

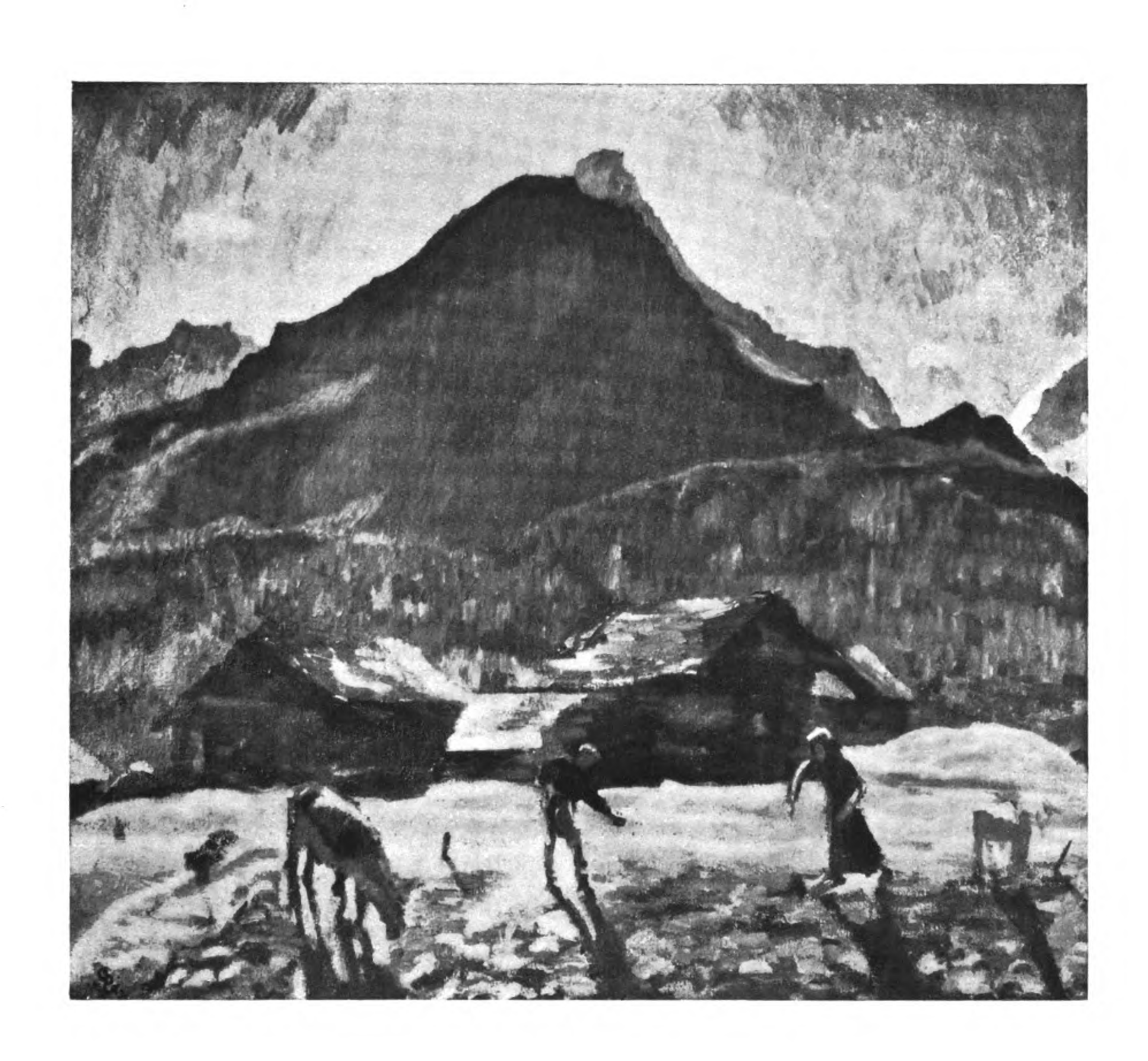
Es ist für unsere Zeit ungemein wertvoll, daß es solche Maler wie Giacometti gibt, die zwischen van Gogh und Cézanne stehend — d. h. also, vom Problem der modernen Malerei tiefergriffen — den sicheren Boden der Anschauung zu behaupten wissen: sie mit ihrer unendlichen Bemühung um die Natur, nicht die darauflos Phantasierenden, sind die wirklichen Träger, sie allein halten die Zucht in der allgemeinen Zuchtlosigkeit. Es ist kein Kunststück, von Cézanne ausgehend, der selber nie den Boden der Anschauung unter den Füßen verlor, in die Teppichkunst einzugehen; aber es ist schwer, im Sinne van Goghs kühn und tapfer vor der Natur zu bleiben. Gegenwärtig, wo alles ins Ornament des Orients einzusinken scheint, ist es ein Glück, einen Maler wie Giacometti zu haben, der ein unbeirrbarer Naturalist, ein Barbar, ein Gotiker, ein Germane bleibt trotz seinem italienischen Namen.

W. Schäfer.

Giovanni Giacometti. Mann mit Müze (1907). (Abb. 4.)



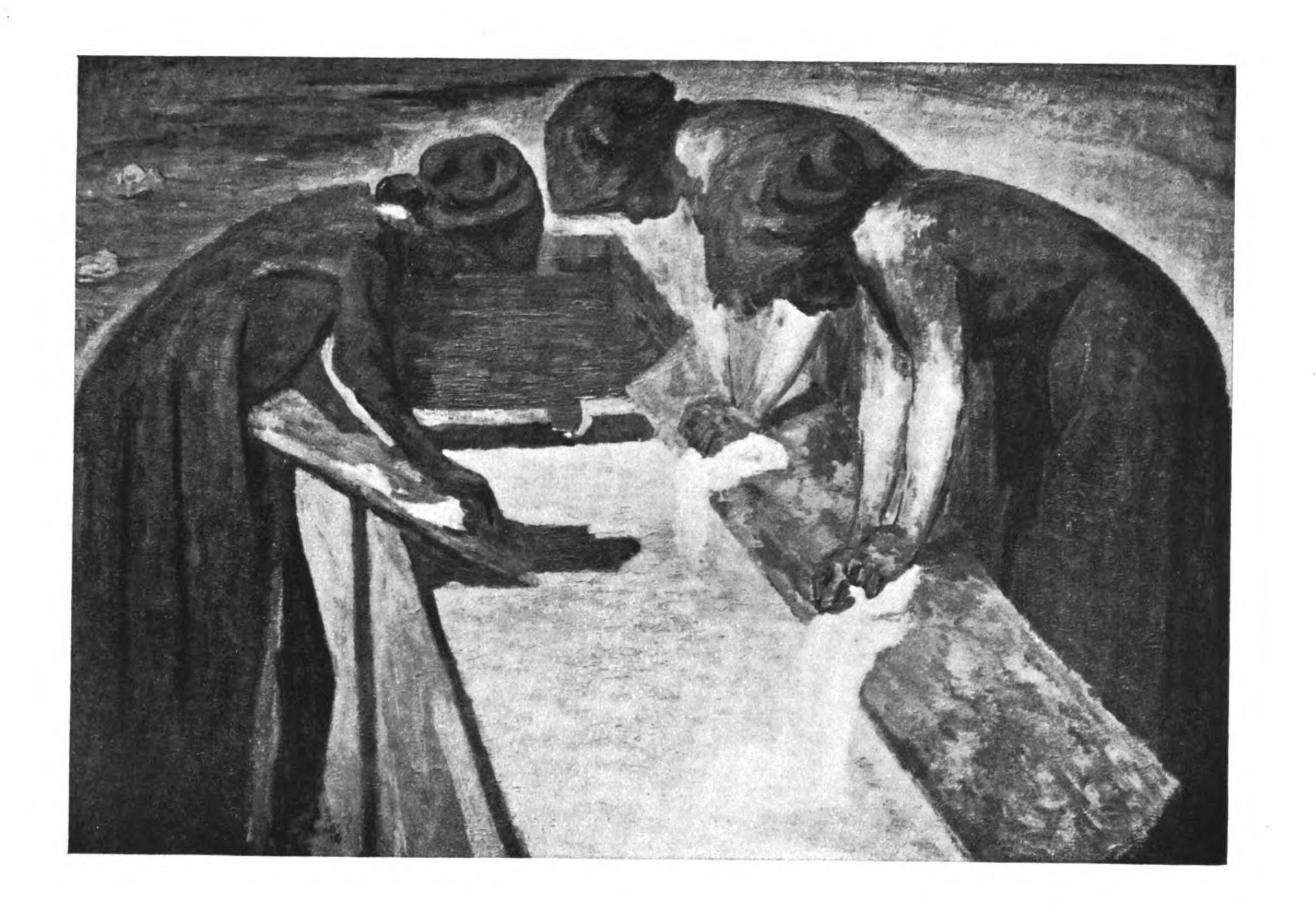
Giovanni Giacometti.
Mädchen (1920).



Giovanni Giacometti.
Morgensonne (1919).



Giovanni Giacometti.
Paßhöhe (1921).



Giovanni Giacometti.
Wäscherinnen (1921).



Karl Dietrich und Valdenaire. Preisgekrönter Denkmalsentwurf für die Karlsruher Fliegeropfer, Karlsruhe. (Abb. 1.)

Denkmäler.

Eine Konkurrenz für den Karlsruher Ehrenfriedhof im vergangenen Winter gab wieder einmal Gelegenheit, die Fähigkeiten der modernen Bildhauerkunst am Denkmal, dieser höchsten Aufgabe der Plastik, zu prüfen. Es handelte sich dort zunächst um ein Friedhofsdenkmal für die Gefallenen, sodann aber um ein Denkmal für die Fliegeropfer. Karlsruhe war bekanntlich der Schauplatz böser Fliegerangriffe, und kein Ereignis hat die Entsetzlichkeit des „modernen Luftkrieges" erschütternder dargetan als der „Karlsruher Kindermord". Gewiß haben die französischen Flieger, die jene verhängnisvollen Bomben warfen, nicht die Absicht gehabt, soviel unschuldige Kinderleben zu töten; aber ein Krieg, der es erlaubt, auf friedliche Städte Bomben auszuschütten, hat die Grenze zum Verbrechen überschritten, er ist Mord und Zerstörung geworden. So kann ein Denkmal für die Karlsruher Fliegeropfer kaum etwas anderes sein als ein Mal des Entsetzens und der Warnung für die kommenden Geschlechter; es müßte in seiner letzten Ausprägung für alle Zeit der Empörung gegen die Unmenschlichkeit des modernen Krieges ein Sinnbild geben. Damit war der Kunst freilich eine Aufgabe gestellt, die nahe an ihre Grenzen ging und die jedenfalls im Rahmen der bisherigen Sinnbilder kaum gelöst werden konnte. Ja, es fragt sich, ob in diesem Fall eine steinerne Inschrift nicht jedenfalls das Stärkere gewesen wäre. Jedenfalls hat die Bemühung der Karlsruher Künstlerschaft keine überzeugende Lösung gefunden. Eine Durchprüfung der Entwürfe wird dartun müssen, ob und in welcher Richtung sie überhaupt möglich war.



Georg Schreyögg. Entwurf zu einem Denkmal für die Karlsruher Fliegeropfer, Karlsruhe. (Abb. 2.)

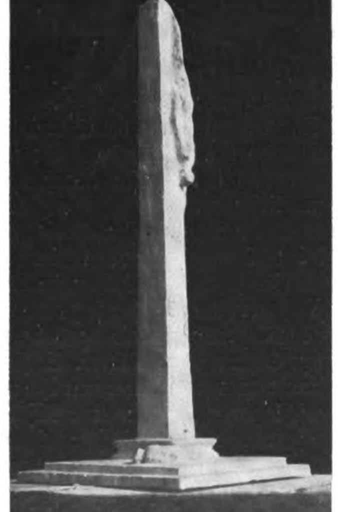
Der mit dem ersten Preis gekrönte Entwurf von Karl Dietrich als Bildhauer und Valdenaire als Architekt (Abb. 1), hat sich an das nächstliegende Motiv gehalten, den Schmerz der Mütter. Er hat eine trauernde Mutter mit ihrem erschlagenen Kind in eine Nische gesetzt und dieser Nische einen klassizistischen Umbau gegeben. An die Fliegeropfer und an das Verbrechen erinnert in diesem Fall nur die Inschrift (und die auch nur den, der da weiß, was am Fronleichnamstag 1916 in

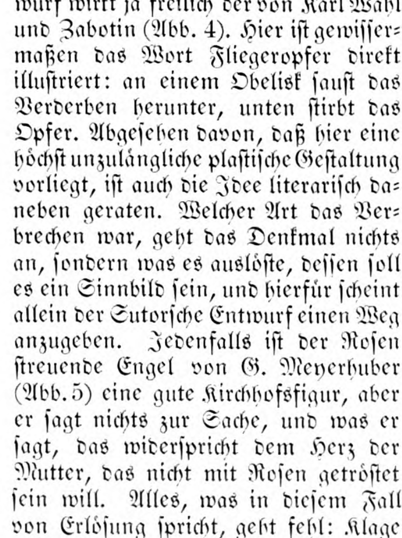
Karlsruhe geschah) sonst bleibt lediglich eine in edler Haltung trauernde Mutter. Das gleiche gilt von dem Schreyöggschen Entwurf (Abb. 2), nur daß hier die Gruppe nicht als Relief sondern freistehend und überdies in einer das Leid mehr abwehrenden als ihm hingegebenen Geste dargestellt wurde. Daß der freien Aufstellung in diesem Fall der Vorzug gebührt, empfindet das Gefühl sofort: aus dem freien Himmel sauste das Unheil nieder, ihm gehört als Klage und Anklage auch sein Denkmal, die Geborgenheit der Nische ist eine Verschleierung. Ganz deutlich wird dieses Gefühl in dem Entwurf von E. Sutor (Abb. 3); hier ist Klage und Anklage gegen den Himmel in den erhobenen Händen, Schmerz und Entsetzen in den wankenden Knien; keine Nische, nicht einmal ein Gewand verschleiert den Zustand. Es ist entschieden der Entwurf, der am nächsten an eine mögliche Lösung der Aufgabe kam; was ihn augenscheinlich hinderte, ist ein deutlicher Mangel an plastischer Kraft: die Geste kommt weder zur Leidenschaft noch zur Größe. Man müßte den Bildhauer genauer kennen, um zu wissen, ob er in der Ausführung über eine gewisse Puppenhaftigkeit hinweggekommen wäre: eine Skizze soll nicht nur das Arrangement sondern die Idee geben, die liegt hier allein in der Geste, und die ist nicht überzeugend genug. Immerhin hat Sutor das Problem begriffen und es wäre der Mühe wert gewesen, diesen Weg zu versuchen, statt ihn nach herkömmlicher Weise mit einer Nische abzuschneiden.



E. Sutor. Entwurf zu einem Denkmal für die Karlsruher Fliegeropfer, Karlsruhe. (Abb. 3.)

Verblüffender als der Sutorsche Entwurf wirkt ja freilich der von Karl Wahl und Zabotin (Abb. 4). Hier ist gewissermaßen das Wort Fliegeropfer direkt illustriert: an einem Obelisk saust das Verderben herunter, unten stirbt das Opfer. Abgesehen davon, daß hier eine höchst unzulängliche plastische Gestaltung vorliegt, ist auch die Idee literarisch daneben geraten. Welcher Art das Verbrechen war, geht das Denkmal nichts an, sondern was es auslöste, dessen soll es ein Sinnbild sein, und hierfür scheint allein der Sutorsche Entwurf einen Weg anzugeben. Jedenfalls ist der Rosen streuende Engel von G. Meyerhuber (Abb. 5) eine gute Kirchhofsfigur, aber er sagt nichts zur Sache, und was er sagt, das widerspricht dem Herz der Mutter, das nicht mit Rosen getröstet sein will. Alles, was in diesem Fall von Erlösung spricht, geht fehl: Klage und Anklage, Schmerz und Entsetzen sollte das Denkmal festhalten, dafür war nur ein Keim, der Sutorsche Entwurf gegeben; schade, daß er nicht zur Entwicklung kam.

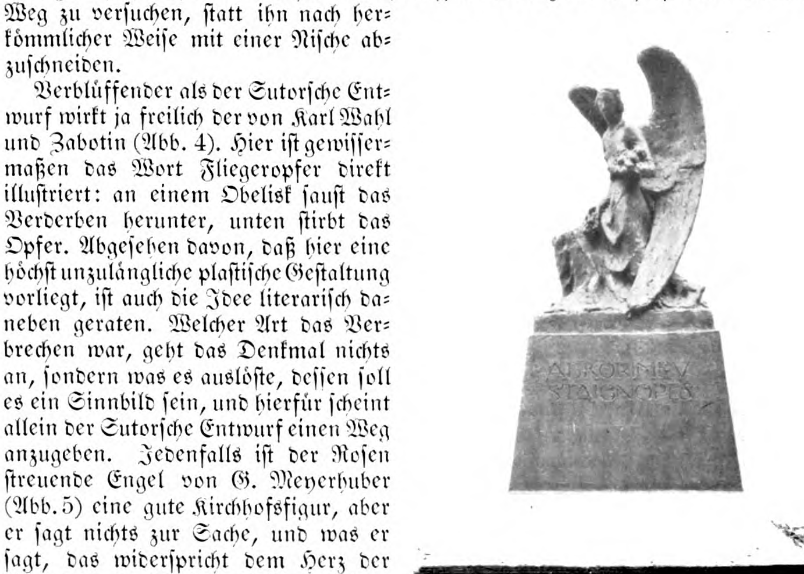




Karl Wahl und Zabotin. Entwurf zu einem Denkmal für die Karlsruher Fliegeropfer, Karlsruhe. (Abb. 4.)

*

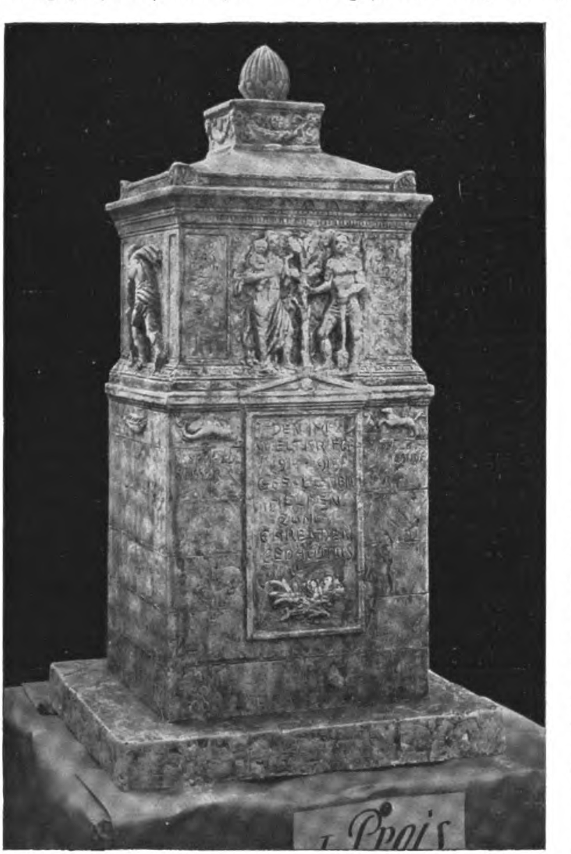
Weniger bestimmt lautete die Aufgabe für das Kriegerdenkmal; Tausende hat der grausame Krieg hingerafft, Tausende starben fürs Vaterland und konnten doch sein Schicksal nicht wenden; aber ob sie es nicht wenden konnten, sie waren tapfer und treu bis in den Tod: das war das Thema. Seitdem Albiker seinen nicht ausgeführten Entwurf für Freiburg machte, ist ein großes und hoffentlich lange fortwirkendes Beispiel gegeben, wie diesem Thema von der Seite des sterbenden Kriegers ohne klassischen Aufputz ein Sinnbild geschaffen werden kann; die andere Möglichkeit wäre die von der Seite der Trauernden aus. Ziemlich alle Entwürfe in Karlsruhe haben diesen Weg gewählt: auch der wiederum verblüffende Entwurf von Karl Wahl und Zabotin, dessen Abbildung unmöglich ist, versuchte es von dieser Seite aus, indem er drei Leichen von Gefallenen in ein offenes Grab legte. Das wäre nun allerdings — vorausgesetzt, daß die plastische Durchbildung kühn und groß genug wäre — eine Möglichkeit, der Trauer für alle Zeit ein starkes Sinnbild zu geben; denn wer vermöchte an dieses offene Grab zu treten, ohne ein Grauen



G. Meyerhuber. Entwurf zu einem Denkmal für die Karlsruher Fliegeropfer, Karlsruhe. (Abb. 5.)

der Zeit zu spüren, ob er sie mit erlebte oder nicht! Daß eine einzelne Figur als Sinnbild in diesem Fall nicht genügt, zeigen die Versuche — wie etwa der von Schreyögg — genügend: das stärkste Kennzeichen dieser Trauer ist die Masse, ihr kann weder eine trauernde Frauen- noch Männerfigur Modell sitzen. Es sei denn, daß sie wie in dem Entwurf von E. Gutmann (Abb. 7) einem Sarkophag angeheftet auf das Schicksal des gemeinsamen Todes deute. Als Idee hätte dieser Entwurf unbedingt den Vorzug vor dem preisgekrönten von Hermann Bing (Abb. 6) verdient, der an sich ein edles, in den herkömmlichen Formen ausgeglichenes, aber für den Zweck doch unzureichendes Denkmal vorstellt.

Eine kühne Umgreifung des ganzen Themas versuchte O. Hildebrand (Abb. 8), indem er eine trauernde Figur auf einen Schädelbug stellte und ihr rechts (von der Figur aus) ein Relief der anstürmenden Feldgrauen, links ein Relief der Verklärten anfügte. Leider kam die Empfindung nicht zu einer vollkommenen Lösung: weder der Anschluß des Reliefs an die Figur ist gelungen, noch dürfte diese selber auf die Dauer den Anblick aushalten, weil ihre Geste zu gewaltsam und die durch die ausgebreiteten Arme erzeugte Steinwand weder architektonisch noch plastisch zu ertragen ist. Aber auch schon diese nicht völlig geglückte Lösung ist unvergeßlich in ihrer Art gegen die landläufigen Tempelhallen, Sarkophage und Säulen; wäre sie von der literarischen Idee bis zur wirklichen Gestaltung vorgedrungen, hätte ihr der Preis und die Ausführung gebührt.



Hermann Bing. Preisgekrönter Entwurf zu einem Kriegerdenkmal auf dem Friedhof in Karlsruhe. (Abb. 6.)

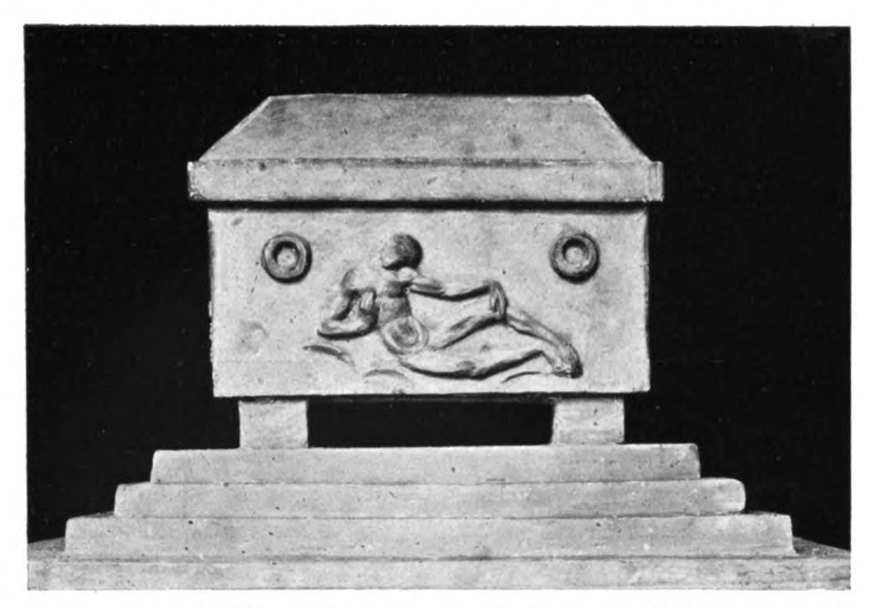
Denkt man von dem Ergebnis dieser beiden Konkurrenzen an all das zurück, was in den Jahren des Krieges an seinen Denkmälern versucht wurde, so muß man der Karlsruher Bildhauerschaft zusprechen, daß sie sich mit ungewöhnlicher Stärke an wirklichen Lösungen versucht hat. Später einmal, wenn die beiden preisgekrönten Entwürfe stehen, wird gerade davon zugunsten einer herkömmlichen Friedhofskunst wenig mehr zu spüren sein; um so dringender war die Verpflichtung, in einigen Abbildungen und Worten die ungewöhnliche Bemühung festzuhalten.

*

Während die tapfere Tat dieser Konkurrenzen in Karlsruhe geschah, hat es sich die reiche Stadt Frankfurt bequemer gemacht, indem sie eine vor dem Krieg entstandene Friedhofsfigur von Benno Elkan aufstellte. Sie war schon in der Werkbund-Ausstellung 1914 zu Köln zu sehen, also zu einer Zeit, da noch niemand das grauenvolle Ereignis in seinem ganzen Umfang ahnte (Abb. 9). Wie sie nun auf anderem Sockel und viel weiterer Umgebung steht (Abb. 10), wirkt sie als Sinnbild der Massentrauer nicht übel: die kolossalischen Formen der Trauernden, aus einem einzigen Block gehauen und ganz im Kubischen bleibend, gehen tatsächlich über das Maß dessen, was einem persönlichen Grab als Mal gestattet wäre, weit hinaus; so hat hier ein flinker Griff in Vorhandenes gleichwohl ein Sinnbild aufgestellt, das man billigen könnte, obgleich das Gefühl diese vorweg empfundene Trauer beanstandet, wenn die versuchte Stilgröße nicht in einem unzureichenden Naturalismus stecken geblieben wäre. Wenn einmal der Stein wie hier die Gesamtform bestimmt, darf ihm das Detail nicht derartig gegenständlich widersprechen.

*

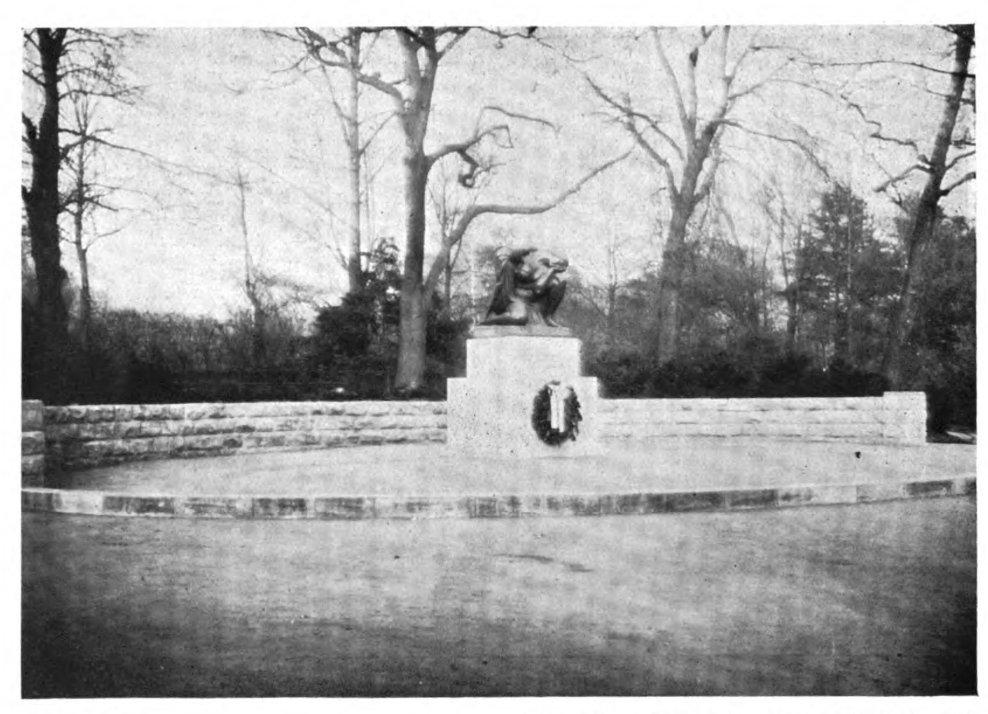
Bei dieser Gelegenheit muß wohl auf ein Denkmal hingewiesen werden, das eine Würdigung an dieser Stelle längst verdiente, auf das Denkmal des Grafen Waldersee in Hannover von Bernhard Hoetger (Abb. 11). Es will dem heutigen Gefühl nicht mehr recht eingehen, inwiefern dieser Mann eine solche Ehrung verdiente; man könnte sich — trotz ihrem verlorenen Krieg — viel eher Hindenburg oder Ludendorff unter dieser starren Gestalt denken, die da mit dem Feldherrnstab und dem preußischen Helm als Ironie einer Zeit steht, die aus Kleinem Großes machte, um mit wirklicher Größe klein zu bleiben. Auch erinnert das Denkmal als solches viel zu stark an die Rolandsäule, um besonders kühn dazustehen. Immerhin ist darin aber jenes Etwas geleistet, dessen die Plastik bedarf, um ein Denkmal zu werden, letzten Grundes nämlich einer Überwindung durch die Architektur. Ein Denkmal von wirklicher Größe will gebaut, nicht nur geformt sein, und das ist hier durch Bernhard Hoetger geschehen; freilich in einer unverkennbaren Nuance der angewandten Kunst, aber in dieser Einschränkung — und in der ihrer historischen Herkunft — doch vollkommen. Man wird bei modernen Denkmälern vergebens nach einem so sauber stilisierten Porträt-



E. Gutmann. Entwurf zu einem Kriegerdenkmal auf dem Kirchhof in Karlsruhe. (Abb. 7.)

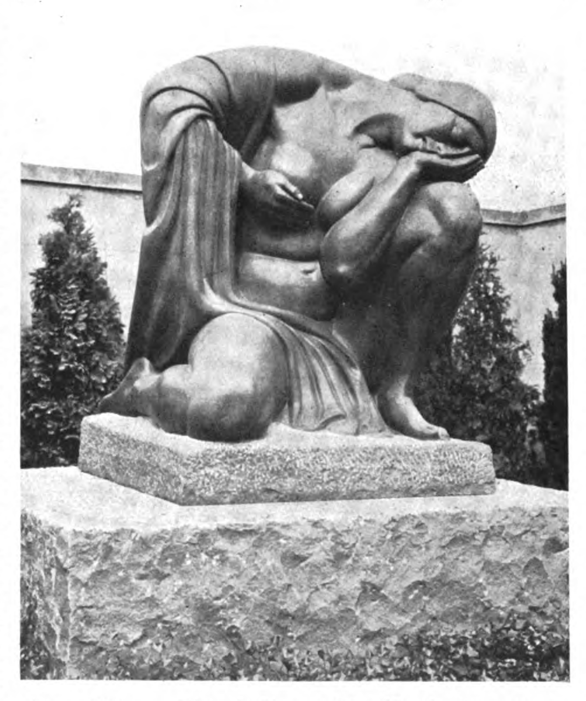


O. Hildebrand. Entwurf zu einem Kriegerdenkmal auf dem Kirchhof in Karlsruhe. (Abb. 8.)



Benno Elkan. **Denkmal der Klage in Frankfurt a. M. (Abb. 10.)**

kopf suchen und nach einer so geschickten Eingliederung moderner Embleme. Denn selbst der chinesische Drache unter den Füßen der Figur ist ja keine ästhetische Spielerei sondern eine Versinnbildlichung der — freilich kaum so rühmenswerten — Verdienste des Grafen und Feldmarschalls. Einzig zu bezweifeln ist, ob diese Säule richtig in ihrer Vereinzelung unter Baumgrün dasteht. Gewiß haftet auch dieser Figur wie allen Leistungen Hoetgers jene Anempfindung an, die ihn mehr als Eklektiker denn als wirklichen Schöpfer zeigt; aber man braucht von der Sicherheit ihrer Gestaltung nur an den bloß im Material gesteigerten Naturalismus der Elkanschen Trauernden oder an die Unbeholfenheit der Geste in dem Hildebrandschen Entwurf für Karlsruhe zu denken, um auch schon zu fühlen, daß



Benno Elkan. **Friedhofs-Figur auf der Werkbund-Ausstellung 1914, Köln. (Abb. 9.)**

hier wenigstens rein schulgemäß ein Niveau der Denkmalsempfindung gewonnen ist, das uns im allgemeinen noch bitter fehlt. Wenn etwa statt der Barbarei des eisenvernagelten Hindenburg in Berlin eine solche Figur dagestanden hätte, dann wäre der kritische Grund gelegt zu einer Würdigung wirklicher Denkmalsleistungen.

Denn, um diese gelegentliche Betrachtung grundsätzlich zu beenden: zwischen der sogenannten Plastik, wie sie in Bildhauer-Ateliers und auf Ausstellungen zu sehen ist, und einem Denkmal ist jene große Kluft befestigt, um die das Ringen unserer zeitgenössischen Kunst erst eigentlich zu beginnen hätte. Ein Denkmal muß, da gibt es kein Ausweichen, monumental, d. h. unverrückbar, also endgültig in der Form auf einen Stil gebracht sein, der nicht nur gebildet, son-

dern gebaut scheint. Es gibt hierfür in der modernen Bildhauerei vielleicht kein höheres Gegenbeispiel als die „Bürger von Calais“ des Franzosen Rodin. Jedes Detail an diesen Gestalten ist mit großartiger Kunst gebildet, jede Gestalt für sich ist als geistiger Ausdruck untadelhaft: aber das Ganze ist kaum eine Gruppe, geschweige ein Denkmal. Die Bedeutung Hildebrands gegen Rodin ist, daß er diesen Charakter des Denkmals restlos gewinnt, freilich — und hier zeigt sich erst die Größe der Aufgabe — in einem mehr oder weniger übernommenen Stil. Irgendwie wird seinen Gestalten ein Gewand angezogen, das im Sinne der Renaissance griechisch, aber eben doch nur ein Kostüm ist. Gerade in seinen ausgefallensten Figuren kam der frühvollendete Lehmbruck zur Stilwirkung ohne dieses oder ein anderes Kostüm, während Hoetger in dem abgebildeten Denkmal des Grafen Waldersee davon einen zu reichlichen Gebrauch macht. Das Beispiel Lehmbrucks zeigt, welch eines ungeheuren Aufschwungs es bedürfte, um zu einem modernen Denkmal zu kommen. Was wir seitdem als expressionistische Plastik erlebt haben, bedeutet in den meisten Fällen auch nur ein Ausweichen, sofern es nicht nur Spielerei bleibt. Jede Frage der Kunst ist von tödlichem Ernst; eine höhere als die des Denkmals hat die Bildhauerei nicht; sie gehört zu den erhabensten der Kunst überhaupt.

W. Gischler.



Bernhard Hoetger. Denkmal des Grafen Waldersee in Hannover. (Abb. 11.)



Friedrich Weinbrenner. Häuser am Marktplatz in Karlsruhe.

Weinbrenner.

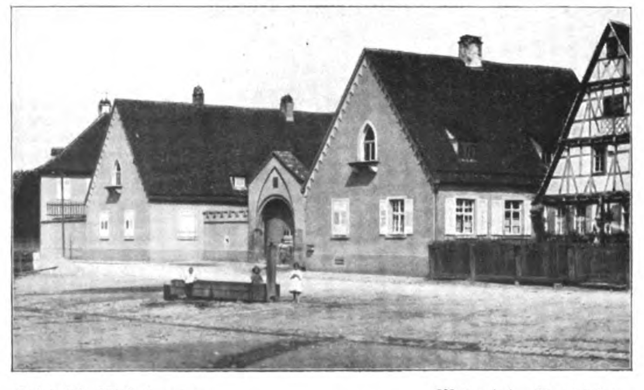
Das lang erwartete, durch den Krieg verzögerte Erscheinen von Artur Valdenaires Buch über Weinbrenner*) hat die große Lücke, die Weinbrenners Name bis jetzt in den deutschen Kunstgeschichtsbüchern bezeichnet hat, endlich ausgefüllt. Sorgfältig vorbereitet und in Form und Inhalt ausgereift, erfüllt das Buch die Aufgabe einer Weinbrennerbiographie, die nicht nur dem Fachmann das wertvolle wissenschaftliche Material mitteilen, sondern auch dem Leser eine anregende und lesbare Darstellung von Weinbrenners Kunst und Leben bieten soll.

Erfreulicherweise sind jetzt auch die alten, längst vergriffenen Denkwürdigkeiten Weinbrenners in einem Neudruck erschienen**). Zwar schließen diese Erinnerungen gerade mit dem Augenblick, wo die eigentliche Hauptzeit von Weinbrenners Tätigkeit beginnt. Aber auch in dieser fragmentarischen Form bleiben sie wertvoll als Hauptdokumente seiner Lehr- und Wanderzeit und als interessante Beiträge zur Kulturgeschichte ihrer Zeit. Sie bilden die natürliche Ergänzung zu Valdenaires Buch, das eben vor allem den Bedürfnissen eines künstlerischen Kommentars zu Weinbrenners Lebenswerk dient.

*

Im Gegensatz zu seinen beiden großen Zeitgenossen Schinkel und Klenze läßt sich Weinbrenners Bedeutung in der deutschen Kunst viel weniger mit dem Begriff Klassizismus erschöpfen. Er steht viel fester als jene beiden auf dem Boden der älteren Tradition, des Barock. Die Stadt, die er gebaut hat, ist die organische Fortsetzung der Fächerstadt, die Markgraf Carl Wilhelm im Anfang des 18. Jahrhunderts gegründet hat. War hier also schon die Grundlage der Stadterweiterung durch die Städtebaukunst des Barock gegeben und Weinbrenner bis in gewisse Einzelheiten des Stadtplans, z. B. die kreisrunde Anlage des Rondellplatzes, daran gebunden, so steht auch Weinbrenners architektonische Formensprache viel stärker unter dem Einfluß der Karlsruher Barockarchitektur, als ihm selbst und seinen Zeitgenossen bewußt war. Die Grundzüge, nicht nur der Straßenanlage, sondern auch der Häuserformen waren schließlich dieselben; namentlich das Weinbrennersche Bürgerhaus unterscheidet sich von dem alten Karlsruher Louis Seize-Haus im Grunde nur in den Elementen der künstlerischen Dekorationssprache. Jedenfalls hat er von seinem Vorgänger, dem (von ihm so scharf befeindeten) Jeremias Müller, viel gelernt. Dazu kommt freilich als eine wichtige Quelle künstlerischer Anregungen für Weinbrenner auch Palladio in Betracht.

In dieser Abhängigkeit von der lebendigen Tradition liegt aber gerade eine Hauptstärke von Weinbrenner. Wie er selbst aus dem praktischen Bauhandwerk hervorgegangen ist, in seiner Jugend Zimmermann war, so hat auch seine Architektur stets einen kräftigen Zug



Friedrich Weinbrenner. Meierei in Bauschlott.

*) Arthur Valdenaire: Friedrich Weinbrenner und seine Bauten. Müllersche Hofbuchhandlung in Karlsruhe.

**) Friedr. Weinbrenner. Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, von ihm selbst geschrieben. Herausgegeben und mit Nachwort versehen von Karl K. Eberlein. Verlag von G. Kiepenheuer in Potsdam.



Friedrich Weinbrenner. Die Münze in Karlsruhe.

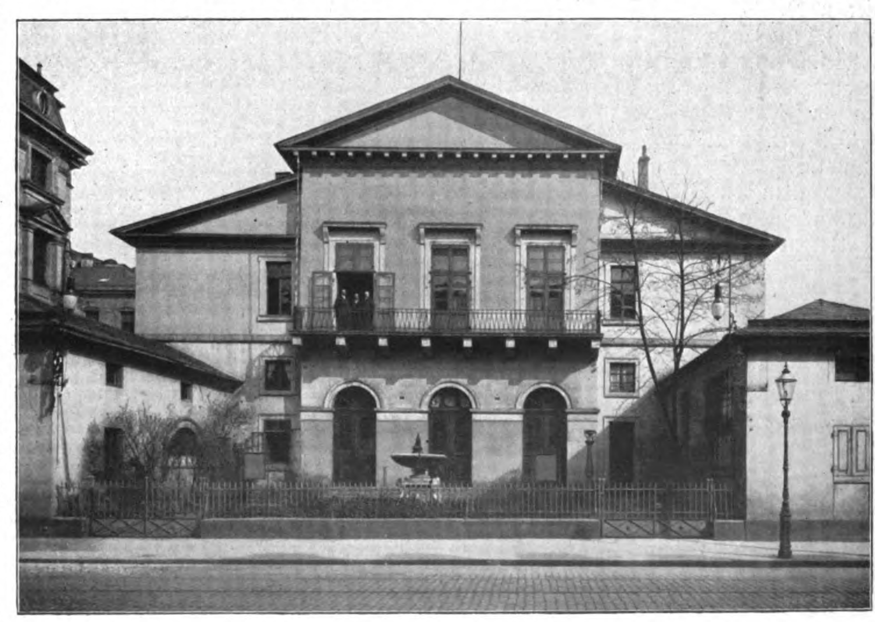
handwerklich gesunder Urwüchsigkeit bewahrt. Er ist nicht der reine und abstrakte Hellenist wie Klenze und namentlich Schinkel. Seine Auffassung der Antike ist viel naiver, darum aber auch viel lebensvoller und persönlicher als bei diesen. Man spürt in seinen Bauten Erdgeruch. Weil sie von der heimischen Überlieferung durchdrungen sind, bekommen sie jenes Warme, Behagliche, das natürliche, noch nicht kunsthistorisch verbildete Menschen immer angezogen hat, auch zu Zeiten, die sonst für Weinbrenners Einfachheit wenig übrig hatten.

*

Diese Vorzüge waren aber auch der eigentliche Grund, weshalb die Generationen nach Weinbrenner — am schlimmsten war das Renaissance-Epigonentum der 70er und 80er Jahre — Weinbrenner nicht mehr verstehen konnten. Die Begriffe von dem, was in der Architektur „Kunst“ ist, wurden von dem Formenkreis gewisser reich entwikkelter Monumentalstile abstrahiert und diesen absolute Autorität zugesprochen. Mit diesen Maßstäben gemessen, konnte Weinbrenners Kunst nicht standhalten. Die Fähigkeit einer unbefangenen künstlerischen Würdigung hatte man überhaupt verloren. Für die Feinheit von Weinbrenners Werken hatte man kein Auge. Seine Gedanken verstand man nicht mehr. Seine Einfachheit galt für ärmlich, seine Anspruchslosigkeit für unbedeutend. Man sah in seinen Bauten bestenfalls die originellen, aber auch wunderlichen Versuche, antike Tempel, Pyramiden und dergleichen in eine moderne Stadt zu verpflanzen.

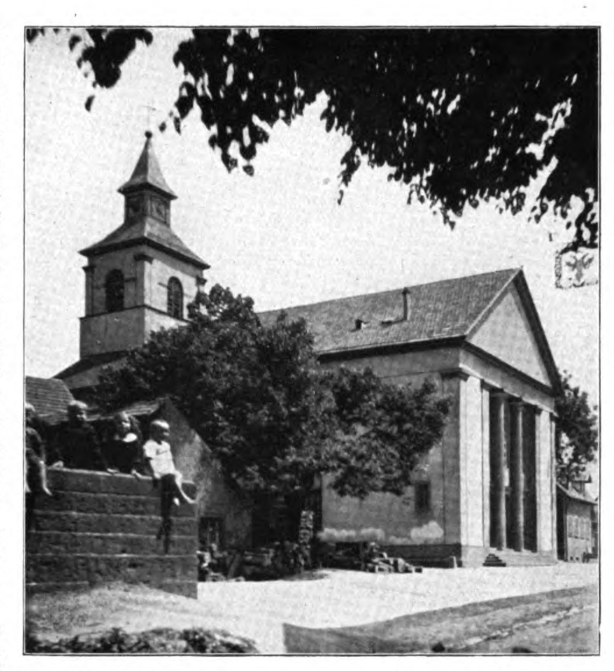
*

Es war dies freilich ein Nachklang dessen, was seine eigenen Zeitgenossen an Weinbrenner vor allem bewundert hatten. Für sie war er in der Tat der große Neuschöpfer der Antike. Und so hat auch er selbst seine Aufgabe vom Standpunkt seines künstlerischen, in Italien gewonnenen Ideals aufgefaßt. Die Stadt, die er schuf, sollte ein Kunstwerk im Sinne griechischer und römischer Städtebaukunst werden. So sollten vor allem die öffentlichen Bauten und Plätze als die monumentalen Höhepunkte im Gesamtbild der Stadt die Formen des antiken Sakralstils, griechischer und römischer Tempel mit Säulen und antiken Giebeln



Friedrich Weinbrenner. Haus des Generals von Beck.

erhalten. Auch die Abschlüsse bedeutender Straßenprospekte wurden in diese Formen gekleidet: durch den Blick auf monumentale Giebelbauten (besonders schön in der Karlstraße mit dem Blick auf die Münze) oder auf Prachttore im Stil römischer Triumphpforten, so vor allem das Ettlinger Tor. Leider sind diese für den künstlerischen Abschluß der Straßen so wichtigen Tore als Störungen eines Verkehrs, der nur in der Phantasie der damaligen Stadtbehörden existierte, in den 70er Jahren bis auf wenige Reste abgerissen worden. Und im weitesten Sinn wurden die Formen der antiken Architektur als Motive der Gruppierung und rhythmischen Gliederung der Massen zur Belebung der Straßenbilder benutzt: typisch ist die Gruppe von einem erhöhten mittleren Giebelbau oder Giebelrisalit mit zwei niederen Seitenbauten oder Flügeln, wofür das großartigste Beispiel die evangelische Stadtkirche am Marktplatz mit ihren beiden Nebengebäuden ist.



Friedrich Weinbrenner. Kirche in Kleinsteinbach.

*

Als Ausdruck seiner antikisierenden Formtendenzen bezeichnet die Karlfriedrichstraße — vor allem der forumartige Marktplatz — den Höhepunkt von Weinbrenners Schaffen. Indessen wäre es völlig verkehrt, in Weinbrenner in erster Linie einen Formalisten zu sehen. So begeistert er für das Wiederaufleben der Antike eintrat, er selbst hat den Schwerpunkt seines Berufs als Architekt doch stets in der Lösung der **praktischen** Fragen gesehen. Weinbrenner war ein Meister der



Friedrich Weinbrenner. Landhaus in Bauschlott (Gartenseite).

Grundrißbildung. Seine Größe als Künstler zeigt sich gerade darin, wie er für jede sachlich gestellte Aufgabe in seiner Formensprache ungezwungen jedesmal die scheinbar selbstverständliche künstlerische Lösung gefunden hat. So ging das Praktische mit dem Künstlerischen bei ihm völlig Hand in Hand. Darin sind seine Privatgebäude, vom Palast bis zum einfachen Bürgerhaus, ebensolche Meisterwerke, wie seine Monumentalbauten.




Friedrich Weinbrenner. Ettlinger Tor (Außenseite).

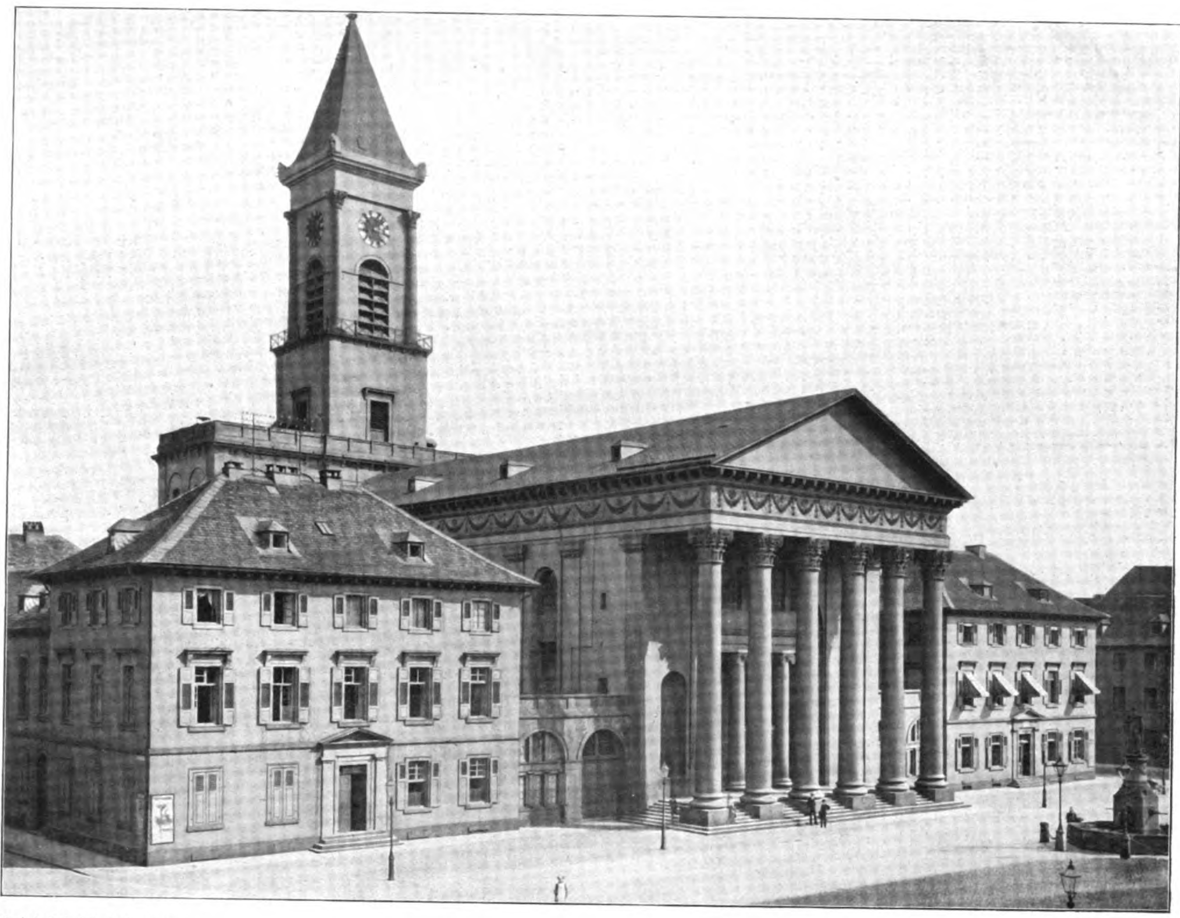
Das empfinden wir heute vielleicht noch mehr, als seine eigene Zeit, die das noch als selbstverständlich hinnahm und den Blick vor allem auf die großen Schöpfungen seiner antikisierenden Monumentalarchitektur richtete. Aber auch diesen selbst gegenüber stehen wir heute auf einem andern Standpunkt als seine Zeitgenossen. Für jene war Weinbrenners Kunst vor allem das verkörperte Stilideal ihrer Zeit, der Zeit der Empire. Wir schätzen an Weinbrenner gerade das, was ihn von den wandelbaren Wertmessern des Zeitgeschmacks und der jeweiligen Stilrichtung unabhängig macht. Es sind die absoluten Schönheitsgesetze aller Baukunst: Proportion und Rhythmus. Das sind Gesetze, für die der „Stil" nur der zeitliche Ausdruck ist, die allerdings in der einfachen Sprache der Weinbrennerschen Empireformen besonders klar und rein zum Ausdruck kommen. Und das ist der Grund, weshalb Weinbrenners Klassizismus gerade für unsere Zeit wieder Vorbild geworden ist. Karl Widmer.



Friedrich Weinbrenner. Haus des Säcklers Schnabel.

Anmerkung: Sämtliche Abbildungen zu diesem Aufsatz konnten durch dankenswertes Entgegenkommen der C. F. Müllerschen Hofbuchhandlung dem Friedrich Weinbrenner-Werk von Arthur Valdenaire entnommen werden. Siehe besondere Besprechung am Schluß des Heftes.

Die Schriftleitung.



Friedrich Weinbrenner. Evangelische Kirche in Karlsruhe.

Aus Friedrich Weinbrenners Denkwürdigkeiten*).

Mit dergleichen Ideen und Betrachtungen über mein künftiges Dienstleben langte ich mit meinem Freunde Escher, nachdem wir zuvor Herrn Professor Maier in seinem Geburtsorte Stäffen, am Züricher See, zurückgelassen, endlich in Zürich an, wo ich das Vergnügen hatte, von den verehrten Eltern meines Freundes ganz liebreich und freundschaftlich aufgenommen zu werden. Während der Zeit, daß ich bei dieser trefflichen Familie verweilte, hatte ich das Vergnügen, sehr oft den äußerst interessanten Umgang des seligen Lavaters zu genießen, und mir dessen Gunst und Freundschaft zu erwerben. Als ich ihm das erste Mal meine Aufwartung machte und meinen Namen noch nicht gesagt hatte, fing derselbe sogleich an: „Mein Herr, ich kenne Sie schon aus Ihrem Gesicht. Nicht wahr, Sie sind der deutsche Architekt von Rom, von dem mir Maler Pfinninger vor einigen Jahren zweimal das Porträt von Rom schickte? Ich habe beide Bildnisse in meiner physiognomischen Sammlung, und Sie können sie mit meinen darunter gemachten Bemerkungen gelegentlich sehen." Nachdem wir nun vieles von Rom und über die Kunst, als sein Lieblingsfach, gesprochen, lud er mich ein, ihn recht oft zu besuchen, und wenn er auch nicht zu Hause sei, so sollte ich nur ungeniert kommen, und mich mit seinen Kunstsammlungen unterhalten, was ich auch nicht versäumte, und bei dieser Gelegenheit aus der unter meine Porträts gesetzten Unterschrift sah, daß er in meine Physiognomie ein großes Vertrauen setzte, indem er unter das eine, in ganzer Figur, die Worte geschrieben: „Wer da nicht Wahrheit sieht, der sieht sie nimmermehr" und unter das andere Brustbild: „Weisheit im ganzen Gesicht, besonders in der Nase". Diese für mich äußerst günstige Beurteilung veranlaßte dann auch, daß ich mit diesem äußerst interessanten und in seiner Art einzigen Manne, der wenige Zeit darauf als ein Märtyrer seines Biedersinns gestorben, so bekannt wurde, daß er mich beinahe jeden Abend nach vier Uhr zu einem Spaziergang abholte, wo wir uns dann größtenteils über die Kunst unterhielten. Unter anderm verlangte Lavater besonders von mir über einen wissenschaftlichen Streit über die Perspektive, von dem ihm geschrieben worden, und den ich einige Jahre zuvor mit einem deutschen Gelehrten in Rom gehabt, nähere Auskunft, indem er glaubte, ich hätte daran unrecht. Dieser Gelehrte wollte nämlich einen Maler tadeln, weil er auf einem hohen Pinienbaum einen Mann, welcher die Früchte herunterschlägt, in gleicher Größe mit den untenstehenden Personen auf dem Boden gemalt. Als ich ihm entgegenhielt, daß sich die Perpendikuläre in der Perspektive nicht ändere, und daß deshalb gleich dicke Türme immer parallel in ihrer perpendikulären Linie erscheinen, so veranlaßte ihn dieses Gleichnis, sogar zu behaupten, daß es darum auch sehr fehlerhaft sei, wenn man einen hohen viereckigen, gleich dicken Turm auf einem Bilde in paralleler Dicke aufzeichne, weil derselbe in natura, wo man sich gewöhnlich näher bei dem untern Teile desselben, als bei dem obern befindet, komisch erscheine. Da nun die Malerei bloß die Gegenstände auf einer ebenen Fläche vorzustellen habe, so glaube er, daß man bisher bei vielen Bildern noch nicht auf diese natürliche Erscheinung den gehörigen Betracht genommen. Meine Gegenbehauptung bezog sich vorzüglich darauf, daß zwar ein paralleler Turm unten, wo er dem Auge näher erscheint, sich breiter als oben darstelle, daß aber horizontale oder perpendikuläre Linien, insofern sie parallel mit der Zeichnungsfläche gehen, immer parallel auf derselben aufgezeichnet werden müssen, weil ein jedes perspektivische Bild nur von einem Gesichtspunkte aus angesehen werden soll, wodurch sich dann die Sehwinkel im Bilde von unten und oben des Turmes gegen das Auge ebenso im gleichen Verhältnis als die in der Natur zeigen. Diese Meinung hatte in Rom eine große Sensation unter den Künstlern gemacht, weil sie anfänglich glaubten, ich behaupte etwas Paradoxes, was ich nicht durchzusetzen imstande wäre. Allein bei näherer Auseinandersetzung meiner Ansicht habe ich dieselben, sowie auch Hrn. Pfarrer Lavater, der als ein wissenschaftlicher Mann eine große Freude über meine Aufklärung hatte, überzeugt, daß ich in meiner Behauptung recht gehabt.

Lavater äußerte oft gegen mich, daß er zwar die italienische Malerschule sehr verehre, doch könne er in den Arbeiten derselben, vorzüglich aber in den Werken der altrömisch und griechischen Bildhauerkunst, nicht so viel Natur als in den altdeutschen und niederländischen Gemälden finden, indem die Köpfe eines Apollo, einer Niobe usw. wohl ideale, aber mit keinem ausgearbeiteten Kopfe eines Holbein, eines Rubens, oder Rembrandt usw., in Hinsicht des Ausdrucks und der individuellen lebenden Natur, zu vergleichen seien. Ich verteidigte die alte Kunst dagegen, indem ich meinem freundschaftlichen Gegner zu bedenken gab, daß der Künstler hinsichtlich seiner Formen, sowie seines Ausdruckes, durch die Idee, welche er darstellt, bestimmt werde, und es eine höhere und eine gemeine Natur gäbe. Dieser Streit veranlaßte, daß er mir folgendes zum Andenken auf ein Blatt schrieb:

Weisheit lehre Dich stets auf den wohlgeprüftesten Zweck sehn;
Eins sei stets Dein Zweck – die mannigfaltige Einheit;
In dem Schönen verehre von allem Schönen das Urbild;
Nie laß herrschenden Ton den Geschmack der Natur Dich entlocken,
Bleib Dir selber treu, wenn Natur und Wahrheit Dich leiten.
Richte Deine Werke – mit zweckfesthaltender Schärfe.
Eile mit der Vollendung, wenn ganz den Entwurf Du geprüft hast,
Nie was die Täuschung stört in der Kunst, sei Vernunft und Gesetz Dir;
Nur die Kunst sei Dir lieb, in der sich die wahrste Natur zeigt,
Ehe Du Schönheit suchst, such' Wahrheit, welche sich selbst preist;
Reinige Deinen Geschmack durch Beschauung des Schönsten, was wahr ist.

Nehmen Sie, lieber Weinbrenner, diese Erinnerung eines profanen Kunstfreundes mit Liebe an und behalten Sie in gutem Andenken Joh. Casp. Lavater.

Zürich, Samstags morgen, den 19. August 1797.

***) Eine willkommene Ergänzung zu dem Valdenaireschen Werk über Friedrich Weinbrenner wird manchem die Neuausgabe der „Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, von ihm selbst geschrieben", sein, die Kurt K. Eberlein soeben im Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam, herausbrachte. Ursprünglich im Jahre 1829, also drei Jahre nach seinem Tode durch Aloys Schreiber herausgegeben, waren diese Denkwürdigkeiten eine ziemliche Seltenheit geworden. Leider reichen sie nur bis zu der Zeit, da Weinbrenner als Baumeister anfing, auch ist ihre künstlerische Ergiebigkeit nicht gerade bedeutend. Dagegen geben sie einen lebhaften Einblick in das deutsch-italienische Kunstwanderleben der damaligen Zeit; die abgedruckten Seiten über Lavater sollen ihre Art andeuten. In einem sogenannten Nachwort hat Eberlein auf 29 Seiten eine Darstellung Weinbrenners als Mensch und Künstler gegeben, die nicht nur für dieses Werk willkommen ist. S.**

Hans Franck.

Gleich mit einem seiner Erstlinge, dem Drama „Herzog Heinrichs Heimkehr“ (1911), schuf Hans Franck sein bislang mächtigstes Werk. Da ist er der Erde noch nahe, da ist er ganz in seinen Kreisen, da sitzt er fest im Sattel. Da ist alles Griff, Haltung, Zucht, sittliche Größe, künstlerische Gedrungenheit und motorische Dynamik. Szene ist aufgestuft auf Szene in immer höherer Steigerung, beherrscht nicht nur in der äußeren Tektonik, sondern auch durch die inneren Gesetze der Kausalität, auf die organischste Weise, ohne handlungsleere Verlegenheiten, ohne Verschwommenes und Gezwängtes angefüllt bis in die kleinsten Impulse, bis in jedes Wort hinein, das knappster, kompaktester Ausdruck ist. Immer straffer spannt sich der Bogen, bis die Entscheidung von der Sehne schnellt in diesem seelischen Zweikampf zwischen Vater und Sohn, zwischen Wollen und Wollen, zwischen dem grüblerischen Edelmut des Pilger-Vaters und der Entschlossenheit des Sohnes, Heinrichs dem Löwen. Die Forderung „Öffne dein Kind dir, Vater, daß du sterbend lebst“ ist bis an den äußersten Rand der Tragik geführt.

Während schon der Schmock sich blähend breit machte, das Fragmentarische, die Impertinenz, die Sensation auf den Märkten grellte und die moralische Anstalt zum Hurenhaus versumpfte, während eine paradoxe Verkehrung literarischer Scharlatane das heroische Drama zum Kinostück dekadenter Empfindeleien machte, trat der junge Hans Franck in die allgemeine Stilverwirrung der Jungen mit puritanischem Stilgefühl, eine sicher in sich ruhende Kraft, gewappnet und geschient, und gestaltete wieder den höheren Menschen.

Nach dieser großen Kraftanstrengung kam Franck — ein außerordentliches Talent, das weitere Dimensionen suchte — in Gefahr, einseitig ins Geistige hinaus zu wachsen. Vermessenheit, über die Natur hinaus zu gehen, türmte sich mehr und mehr ins Gotische, aber das stoffliche Gerüst des Gedanklichen wurde immer schwanker, die Idee immer lastender. Das Wichtigste aus der These Hebbels bleibt unbeachtet: „Die Ideen sind im Drama dasselbe, was der Kontrapunkt in der Musik, nichts an sich, aber Grundbedingung für alles“ — „nichts an sich“! Die nächsten Dramen wurden Geisteswerke, nicht reine Gestaltungen. Eine fast abstrakte Geistigkeit ist darin, ohne Traum, ohne „Inbrunst zur ganzen Welt“, gewiß, große Leidenschaften, aber die lohende Glut von Geist umzirkelt, in kühler Scheidung, in gespaltenem Beieinander, nicht in getemperter Mischung. Die Konturen werden weniger scharf, das dramatische Gefüge weniger robust. Geist ist die Natter, die den Dichter in die Ferse sticht. Dichten ist viel mehr ein Abhorchen der Lebensquellen als ein Aufbauen aus dem Gehirn heraus, ein Insichhineinhorchen, nicht Kalkulieren, sondern Urgewalt des Empfindens. Hans Franck hat manchmal zu frühe abgelassen von dem ewigen Schöpferkampf um die letzte Vollendung, „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“; und allzu plan wird oft die dramatische Welt, in der er die beiden kontradiktorischen Momente seines Selbst, die idealistische und die realistische Weltauffassung, sich aneinander wetzen läßt.

Erst sechs Jahre nach dem Herzog Heinrich schrieb Franck, durch Jahre der Krankheit und berufliche Fesselung zum Brachliegen genötigt, sein zweites größeres Drama, das Legendendrama „Godiva“ (1917). Eine Heilige ist darin mit einem sinnlich-kraftvollen Herrenmenschen verkopuliert; die Liebe beider, tief und lauter, aber aus extremster Gegensätzlichkeit kommend, umfaßt sie nicht, läßt sie nicht ineinander haken, kreist über sie beide hinweg. In den fünf Akten vollzieht sich die Reinigung der Leidenschaften, die Zueinanderkunft durch Selbsterniedrigung. Schon auf der ersten Seite wird der Charakter und der Konflikt mit einem raschen Hieb herausgehauen. Nach dem herrlichen Einsatz kommt freilich bald das Räsonnement, und der Ausgang des Stückes flüchtet in die äußerliche Innerlichkeit legendärer Unbegrenztheit und Willkür. Vielleicht sind auch die beiden entscheidenden Entschlüsse nicht klar genug begründet, sie stehen zu unvermittelt da, um zu überzeugen, während doch in der Unduldsamkeit des Dramas jedes Wort als Schräubchen oder Niete Notwendigkeit ist, um die Brücke wölben zu helfen. Der eigentliche dichterische Gehalt wird jedoch durch diese technischen Leichtfertigkeiten nur von außen beeinträchtigt. Schon die Keuschheit, mit der das Thema angefaßt wird, ist Größe. Eine seelenläuternde Stimmung umfängt uns, ein Mysterium.

Nicht Problem, nur elementarer Konflikt, ist die Tragödie „Freie Knechte“ (1918). Ein einfaches, großes Motiv ist angeschlagen, aus dem Blut hervorgebrochen, und rollt ab in einem Werk aus einem Guß, in leidenschaftlichen Aufschreien, Schaum vorm Munde. Der erste der drei Akte schleppt ein wenig, bis gegen sein Ende hin das grollende Verhängnis düster über den Zenit gespannt ist. Die Auflehnung der Mutter gegen den Krieg, des liebenden Individuums gegen die vernichtende wahnhafte Idee. Ins Kolossale, ins Mythische gesteigert. Tendenzlos in der zackigen Kontrapunktik des Allesverstehenden, Versöhnenden, in dem Widerspiel des Mannhaften gegen das Weibhafte, des Alten gegen das Junge, des Herrischen gegen das Dienende, des Harten gegen das Liebliche, des Hasses gegen die Liebe.

Im Gegensatz zu dieser Tragödie, in der sich über die Idee ein Urgefühl breitet, ist das jüngste Drama Hans Francks, „Opfernacht“ (1920 geschrieben), ganz in der Idee stecken geblieben. Die dramatische Dialektik ist darin, wie Hebbel formuliert, „nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt“, aber ohne Fleisch geworden zu sein. Das Stück ist erklügelt, es dehnt sich mit Ueberlegungen und wird nur Sinnbild, nicht typisierter Lebensprozeß. Auch die Rücksicht auf die Bühnenmöglichkeiten zwang zu Kompromissen und Halbheiten. Die Opferung in der „Opfernacht“ ist wieder wie in „Godiva“ Selbsterniedrigung um seelischer Reinigung willen, Weibwerdung und Menschwerdung durch Opfer, durch Preisgabe der Eigenheiten, Reinglühung durch Enthüllung. Eine kindliche indische Braut geht aus der Kindheit ins Weibtum, ihr Weibtum entfaltet sich, in eine Nacht

zusammengedrängt, an drei Männern: dem gemütvoll-geistigen, dem brutal-gierigen, dem primitiv-menschlichen. Auch diese Dichtung verleugnet trotz ihrer Theaterschwächen nicht die Faust des starken Könnens und atmet eine abgründige und vieldeutige Lebenseinsicht.

2.

Hans Franck steht in seinen übrigen Dichtungen nicht auf derselben Stufe wie in seinen Dramen. Wohl ist alle Kunst wie alle menschliche Größe aus demselben Stoff, der Leidenschaft, gemacht, aber der Ausdruck hat Kräfte verschiedener Grade, und der Künstler wie jeder große Mensch wird immer, Überkraft aufsparend, irgendwie einseitig sich entwickeln. Kein Volk scheidet so streng zwischen der Wesenheit der Dichtungsgattungen untereinander wie wir Deutschen, denen das Formale nicht so in Fleisch und Blut sitzt wie den Romanen, die von einer Jahrhunderte alten ästhetischen Kultur zehren; um so völliger steckt dagegen in uns das Inwendige. Francks Einseitigkeit neigt zum Drama, der unsubjektivischsten Gattung, der in hastigem Voranstürzen auf dröhnenden Effekt zugespitzten Konsequenz. In seiner Lyrik, der subjektivsten Selbstentäußerung, ist er nicht melodiöse Versenkung, sondern Rhapsode: von der Idee geschweißte Leidenschaft. Als Erzähler ist er da am stärksten, wo er Raum zu selbstbekennerischer Leidenschaft hat: im Roman. In der anspruchsvoller disziplinierten Epik (dem stetig gleichmäßigen, eindringlichen Mitgleiten mit einer geschwinden Folge von Zuständen, ohne Verweilen, ohne Hast und nicht lahm, chronistisch objektiv und nur in der Regie das Subjektive durchblicken lassend) — da hat der Dramatiker Hans Franck nur die niederen Weihen erhalten. Der Gefühlstitan Kleist ist als Meister der Novelle eine seltene Ausnahme unter den Dramatikern, in deren Händen die Novelle gar zu leicht zur Charakter- und Problemstudie wird. Hebbel war sich dessen bewußt, wenn er gesteht: „Deswegen taug ich nicht zum Erzähler, so leicht es mir sonst auch wird, Situationen und dergleichen zu erfinden. Ich komme nie ordentlich in den Gang, alles erscheint mir so unwichtig, so überflüssig, an jeden einzelnen Zug soll sich etwas Bedeutendes knüpfen, und bei solchen Forderungen entsteht kein Bogen." Die Novellistik Hans Francks ist zwar, nach dem Dürerwort über den Maler, „inwendig voller Figur", aber — wenn man große Anforderungen stellt, und Franck ist groß genug, es zur Pflicht zu machen — formlos. Wo ihn das dramatische Zaumzeug nicht zügelt, fehlt seiner Form die Konzentration. Er ist nicht gewohnt, den instinktmäßig aus dem jeweiligen Stoff immer neu sich ergebenden Kristallisationsbedingungen, der Gesetzmäßigkeit in der freizügigen und dennoch organischen Bindung der künstlerischen Prosa nachzugehen. So bleibt Alltagsdunst, so fehlt die Besessenheit, die „tiefste Trunkenheit", die gebärerische und wiedergebärerische Dumpfheit, die wie Herzschlag bis in die Worte und Metapher hinein zu spüren sein müßte.

Dem Drama „Herzog Heinrich" war 1910 der Roman „Thieß und Peter" vorangegangen, der Roman einer Freundschaft, ein Entwicklungsroman voll persönlichstem Erleben aus den eigenen Kampfjahren mit der Gehetztheit und triefenden Sentimentalität des erlebnisdurstigen jungen Menschen, der sich mit Dämonen, Kobolden und Teufeln um die Erkenntnis herumschlägt, noch ein wenig naseweise den Lebensproblemen gegenübersteht und ihnen zu stürmisch auf den Leib rückt. Schon dieser Roman pendelt zwischen den beiden sittlichen Polaritäten, die nachher bei Franck stets wiederkehren: der nehmenden Kraft und der erleidenden Empfindsamkeit. Das Werk eines Anfängers, der aus seiner mecklenburgischen Dorfheimat in die Welt strebte und das mit großem Schritt und kühnem Auge nach vorwärts wies.

War der Roman eine Beichte, so sind die „Siderischen Sonette" (1917 geschrieben) Erlösungen. Was ihnen an intuitiver Sinnenhaftigkeit mangelt, besitzen sie an Leidenschaftlichkeit und Geistigkeit, hineingegossen in eine zwar exklusive, aber edle Gleichform. In sieben siebenstirnigen Kreisen, in siebenmal sieben Sonetten ringt sich die Liebe von begehrlicher Erotik bis ins Kosmische empor.

Das „Pentagramm der Liebe" (1917) entstammt wie die „Siderischen Sonette" mit „Godiva" und „Opfernacht" demselben Erlebensschoß. In fünf verschiedenen Abwandlungen begegnet in diesen fünf Novellen die naturhafte der kultiviert-differenzierten Liebe. Phantastisch reich, stofflich interessant, gedanklich selbständig, im psychologischen Mechanismus bis ins Geäder exakt, fehlt ihnen nur das eine: die Patina über dem epischen Pulsieren. Sie bleiben Studien.

Ein Glaubensbekenntnis nennt Franck den bisher nur in einem Vorabdruck erschienenen Roman „Das dritte Reich", die Chronik einer Leidenschaft, den tragischen Zwiespalt zwischen Künstler und Leben, zwischen irdischer, himmlischer und ideeller Welt erfassend in der Person eines Norddeutschen, der in den Süden verschlagen ist und zwischen deutsche Gotik und welsche Renaissance, zwischen Geist und Materie, zwischen Gott und Form gestellt ist. Die Erzählung, geistig hochstehend und ebenmäßig, voll schöner Einzelzüge, ist deutsch nicht nur dem Stoff nach, sondern auch in dem Drang, das Irrationale festzuhalten.

Religiöses Bekenntnis sind die „Gottgesänge", zwölf biblische Rhapsodien. Im äußerlichen Stoffkreis der Bibel angelehnt, sind sie bekennerisch und persönlich in höchstem Maße. Sie liegen bisher nur handschriftlich vor.

Was der Krieg dem Dichter Hans Franck geben konnte, ist das Drama „Freie Knechte". In „Mein Kriegsbuch" (1914) steht neben den Eintagswesen aus der Verirrung der ersten Kriegszeit ein kunstgerecht aufgebauter, scharf pointierter Einakter aus dem Bauernkrieg, „Die Schlacht bei Worringen", und die symphonische Dichtung „Ein Kriegs-Requiem" mit dem — de profundis und frei von Tamtam — wahrhaftigsten Gedicht der Sammlung, der „Hostias".

Das Kindlein im Manne schrieb die sinnige Märchennovelle „Glockenfranzl" (1916). Aller geistigen Prätentionen bar, hat sich hier die Echtheit der Begabung dieses Dichters in der schlichtesten Primitivität bewährt. Schade, daß das Werkchen formal nicht gedrängter ist und die Einzelschönheiten von fadenscheiniger Weit-



läufigkeit umhangen sind. Es ist die Tragödie der Sensibilität. Aus überweichlichem Mitgefühl und Mitleiden rennt der Empfindsame, der Glockenkranke, zwischen den beiden fern voneinander lockenden Glocken sich zu Tode.

3.

In dieser Überschau liegt nur die Ausbeute des ersten Jahrzehnts aus dem Schaffen des Dichters, der jetzt 42 Jahre alt ist, vor uns. Inzwischen wurde aus dem Hamburger Lehrer der Dramaturg des Schauspielhauses und Leiter der Hochschule für Bühnenkunst in Düsseldorf. (Seine berufliche Tätigkeit wie auch seine kritische und theoretisierende Nebenarbeit mag nicht günstig wirken auf seine schöpferische Produktivität). Was schöpferisch bis heute durch ihn vollendet ist, ist so viel, daß wir ihn zu den verheißungsvollsten Köpfen unter der eben auf dem Gipfel des leistungsfähigsten Mannesalters stehenden Dichtergeneration zählen können; es ist noch zu wenig, um sein Profil mit ganzer Deutlichkeit sehen zu können. Sicher ist nur das eine: daß sein Weg zum Drama führt.

Otto Doderer.

Das Königsduell.

Von Hans Franck.

Es war in der Dezembernacht, bevor Friedrich der Große mit seiner Armee zum ersten Male in Schlesien einbrach. Christian von Billerbeck stand mit seinem marschbereiten Regiment hart an der Grenze des Schwiebuser Kreises, der nach den Plänen des Königs überrannt sein sollte, noch ehe die Welt begriff, was geschehen war. Da tagsüber alles bis auf den letzten Gamaschenknopf von ihm in Ordnung befunden war, hatte Major Billerbeck die Offiziere seines Regiments, ausgenommen die beiden Ältesten, denen er die Runde übertragen hatte, in das Pfarrhaus, darin er sein Quartier aufgeschlagen hatte, zu einem Bierabend eingeladen. Wacker hatten die Geladenen, der Mehrzahl nach junge kecke Kerle, die nach dem Krieg, den sie nur vom Hörensagen kannten, wie nach einem Liebesabenteuer Verlangen trugen, darauflosgezecht. Immer wieder mußte eine Ordonnanz über die Straße ins Wirtshaus laufen und die leeren Krüge gegen volle eintauschen. Schlag zwölf Uhr erhob sich der Major. Mit einem Ruck standen die Offiziere. Selbst die Berauschtesten hielten sich, als wären sie aus Erz gegossen. Während jedermann auf das „Gute Nacht!" des Majors wartete, wurde von allen überlegt, was mit den drei Stunden bis zum Überschreiten der Grenze am besten anzufangen wäre. Im Wirtshaus weiterzechen — nach Hause schreiben — Verse machen — Arm in Arm, die Glut zu kühlen, in die kaltklare Sternennacht hinauswandern —: das und manches andere noch wurde gedacht. Das Nächstliegende: Schlafengehen! dachte nicht Einer. Der Gute-Nacht!-Wunsch des Majors blieb wider Erwarten aus. So kehrten die ausschwärmenden Gedanken der Offiziere zu dem Vorhaben des Vorgesetzten zurück. Erst als er alle Augen in die seinen gezwungen hatte, begann Major Billerbeck zu sprechen. „Meine Herren," sagte er, und ein Erschauern lief über die Offiziere hin, daß ihre Berauschtheit zerstob wie ein kreisender Taubenschwarm vor einem Schuß in alle vier Winde auseinanderstiebt, „meine Herren, Sie wissen, daß ich Ihnen keinen Satz so oft und so tief ins Herz gehämmert habe wie den: Der König ist der König! Daß ich Sie immer und immer wieder gelehrt habe: Das Unrecht, das einem preußischen Offizier von seinem König kommt, ist nicht Unrecht. Es ist Geschick. Und ist zu tragen, wie man trägt, was Der da oben einem antut. Ich wiederhole: In Stock und Eisen lasse ich Den schließen, der auch nur mit der Wimper muckt, wenn ihm vom König Unrecht geschieht. Der König ist der König! In dieser Stunde jedoch will ich meinem Lebensleitsatz einen weiteren hinzufügen, für den ich nun jeden von Ihnen reif genug erachte. Der König ist der König! Aber: einen Hundsfott heiß ich, wer nicht auch dem König gegenüber seine Ehre zu wahren weiß. Lassen Sie mich — daß wir uns ganz verstehen — ein Vorkommnis aus meinem Leben erzählen:

Ich stand, als ich so jung wie der Jüngste unter Ihnen war, in Küstrin. Eines Tages kam der König zur Revue. Sie wissen — oder wissen nicht —: Friedrich Wilhelm war ein jäher Mann. Es lag ihm weit näher, seiner Meinung mit dem Stock als mit dem Mund Ausdruck zu geben. Manchen Rekruten hat er allerhöchst eigenhändig verprügelt. Schad um jeden Schlag, der daneben ging. Die Kerle sind nicht anders als mit Prügel zur Räson zu bringen. Auch Offiziere hat König Friedrich Wilhelm geschlagen. Bis zu jenem Tag, von dem ich spreche. Ich war damals mit einem Regimentskameraden, Dietrich von Degenfeld, befreundet. Wie man nur in jenen Jahren befreundet sein kann, wenn man nicht weiß, wohin mit all seiner Liebe. Alles zitterte vor dem Kommen des Königs. Nur wir beide, Dietrich und ich, lachten. Die Nacht vor dem Tag, zu dem der König angesagt war, legte sich alles mit den Hühnern schlafen, um am Morgen frisch zu sein. Wir beide, Dietrich und ich, durchzechten sie. Ein Bad vorm Dienstantritt — federnd standen wir vor unsern Kerlen. Aber während mir alles aufs beste geriet, was der König mir auszuführen auftrug, hatte Dietrich Pech. Seine Kompanie schwenkte schlecht ein. Als wir zur Kritik im geöffneten Karree angetreten waren, schritt der König, ehe er begann, da ihn nichts mehr verdroß, als wenn die Richtung verloren ging, wutbebend auf den Sünder zu und versetzte ihm mit den Worten: „Das für seine miserable Richtung, monsieur Degenfeld!" einen schallenden Schlag mitten ins Gesicht.

Da verläßt Dietrich von Degenfeld das Glied, baut sich drei Schritt vor dem König, der vor dem Karree Posto gefaßt hat, nach der Vorschrift auf und spricht — während uns das Blut im Hirn gerinnt —: „Ich fordere Ew. Majestät zur Sühne für die einem preußischen Offizier angetane Schmach auf Pistolen!" Ich will zuspringen und den Wahnwitzigen zurückreißen. Vernichtend sieht mich der König, der mein Vorhaben gewahrt, an. Wie in der Erde verwurzelt bleibe ich stehen. Schon hat Dietrich die Pistole aus dem Gurt gerissen. „Bedingungen" — hör ich ihn durch das Brausen meines Blutes sagen — „Bedingungen: drei Schritt Distanz. Einmaliger Kugelwechsel. Den ersten Schuß mir als dem Beleidigten." Und damit hebt er die Pistole, legt an und zielt auf das Herz seines Königs. Jetzt hält es niemanden von uns mehr. Hinstürzen! Zupacken! Aus

der Hand schlagen! Zurückreißen! Über den Schädel hauen! — saust es in allen Hirnen. Der König hebt abwehrend seine Hand gegen uns, und wir — der König ist der König! Und wenn er sterben will, so ist es seine Sache. Nicht die Sache seiner Untergebenen! — wir bleiben, des Ungeheuersten gewärtig, im Glied stehen. Da reißt Dietrich von Degenfeld die Pistole, die noch immer auf das Herz des unbeweglich wartenden Königs gerichtet ist, mit einem Ruck in die Höhe, daß sein Arm senkrecht gen Himmel schreit, und knallt ins blaue Firmament hinauf. „Die Kugel war für Ew. Majestät bestimmt," kommt langsam, Silbe um Silbe gemeißelt, aus seinem Munde. „Leider habe ich gefehlt. Den nächsten Schuß haben Ew. Majestät. Da ich indessen nicht erwarten darf, daß der König nach dem Willen seines Untergebenen auch nur einen Finger krümmt, bitte ich untertänigst um die Erlaubnis, für Ew. Majestät abdrücken zu dürfen." Spricht's, reißt die noch immer gen Himmel gereckte, rauchende Pistole herunter, kehrt sie diesmal gegen sein eigenes Herz, drückt ab und sinkt tot zusammen. Unbeweglich steht der König. Dann tritt er zwei Schritt vor, beugt sich nieder, streicht dem Toten über das roggenblonde Haar, das durch den Fall unbedeckt geworden ist, und spricht: „Dir hab ich Unrecht getan. Und um deinetwillen werde ich niemals wieder einen Offizier schlagen. Auch dann nicht — dabei richtete er sich auf und faßte wieder uns ins Auge — auch dann nicht, wenn sie es verdienten und, im Gegensatz zu dir, ertrügen." — Der König hat Wort gehalten. Seit diesem Tag hat er keinen Offizier mehr geschlagen.

Ich denke, meine Herren, wir haben uns verstanden. Der König ist der König! In Stock und Eisen schließe ich den, der mit der Wimper muckt, wenn ihm vom König Unrecht geschieht. Aber: einen Hundsfott heiße ich, wer seine Ehre nicht auch gegen einen König zu wahren weiß. Und damit: Gute Nacht!" — „Gute Nacht!" — „Auf morgen!" — „Auf morgen!" — und: „Vivat König Friedrich!" — „Vivat Fridericus!!!"

Der nackte Kaiser und der Hl. Jovinian.

Von Benno Rüttenauer.

Es geht aus alten Zeiten eine Mär, die sehr seltsame und fast unglaubliche Dinge raunt über den ehemals mächtigen Kaiser Jovinianus aus den griechischen Morgenlanden, der, nachdem er viele Jahre in gottlosem Hochmut als Herrscher gewaltet, seines Reiches und seiner Macht verlustig ging und ein frommer und demütiger Mensch und Heiliger Gottes geworden ist.

Sein Vater, sein Großvater und sein Urgroßvater hatten in ruhmreichen Kriegen ringsum all ihre Feinde niedergeworfen, hatten das Reich um das Dreifache vergrößert und aus ihren Beutezügen und Eroberungen unermeßliche Schätze um sich aufgehäuft, also daß Kaiser Jovinianus, nachdem er, noch jung an Jahren, die Erbschaft all dieser Herrlichkeiten angetreten, sich mit einem Schlag zum reichsten und gewaltigsten Herrn der Erde erhoben sah, dem selbst die fernsten Könige durch glänzende Gesandtschaften ihre Huldigung darbrachten in fast scheuer Ehrfurcht, gerade als wenn sie seine Untertanen gewesen wären.

So gab es für ihn keine Kriege zu führen, und ein anderer wäre an seiner Stelle vielleicht ein weicher Wollüstling oder wüster Schlemmer geworden, doch Jovinianus war nicht von solcher Art, seine Natur drängte ihn zur Tätigkeit.

Da schienen ihm denn zunächst die kaiserlichen Gewänder, wie sie bisher üblich waren, allzu einfach und ärmlich für seinen Rang und Reichtum, und er ließ daher, und gleich in großer Anzahl, viel prunkvollere anfertigen, zu denen er selber eigenhändig die Zeichnungen entwarf. Auch über die Ausführung wachte er, und wehe dem Gewandkünstler, wenn da eine Goldborte um ein Haar zu hoch oder zu niedrig saß oder um ein Haar zu dünn oder zu schmal war, oder die farbigen Steine, die blutroten Rubine und die grünen Smaragde, die blauen Saphire und die gelben Topase und violenfarbenen Amethyste in Größe und Zusammenstellung von seinen Zeichnungen auch nur um ein halbes Haar abwichen. Da geriet er dann leicht in Wut und griff zum Stock oder zu seiner Hundspeitsche, und manchen auch ließ er lebenslänglich ins Gefängnis werfen.

Solche Mühe und Arbeit gab er sich aber nicht nur für seine höchsteigenen kaiserlichen Gewänder, auch für die seiner Feldherren, obwohl sie nichts zu tun hatten, und seiner Generäle und Obersten, gab er, den kleinsten Knopf nicht vergessend, peinlich genaue Vorschriften und ebenso für den tausendköpfigen Troß von Hofbeamten und Leibdienern bis zum letzten Küchenjungen hinunter.

Auch gewisse alte Ruinen und Mauertrümmer gaben ihm Gelegenheit zu einer hochwichtigen Beschäftigung. Von diesen Ruinen ging die Sage, daß sie einst in den alten Zeiten die Paläste berühmter Könige gewesen waren, so des Cyrus, des Xerxes, des Artaphernes und anderer. Er brauchte sich nur vorzustellen, wie diese sagenhaften Paläste ehemals ausgesehen hatten, und verfertigte allsofort Grund und Aufriß derselben, um sie wieder funkelnagelneu herstellen zu lassen. Das kostete ihn ein Heidengeld, aber dafür entstanden nun auch dutzendweise so unerhörte, so märchenhafte, so phantastische Bauten, daß die Leute davor Maul und Augen aufsperrten.

Darum war er überzeugt, seine Vorfahren auch an Tugend und Verdienst weit zu übertreffen, wie er sie übertraf an Macht und Reichtum. Jene hatten das Reich um das Dreifache vergrößert, er selbst vergrößerte um das Sechsfache den kaiserlichen Palast, und die alten Teile desselben ließ er von unten bis oben neu vergolden. Er baute auch, seine Vorfahren hatten daran nicht gedacht, in der Nähe des kaiserlichen Palastes den sogenannten Gral. Da waren die Wände von dunkelblauem Achat, die Säulen von grünem Porphyr und die Kapitäle derselben von strahlendem Gold. Dahinein paßten natürlich keine armen Leute und überhaupt kein gemeines und geringes Volk, sondern nur solche, die angetan waren mit goldbebordeten Kleidern nach der Erfindung des Kaisers. Von diesen hatte jeder darin einen numerierten Platz, und jeden siebenten Tag fanden sie sich darin zusammen, und wenn dann der Kaiser erschien mit seinem prunkhaften Gefolge, da warfen sie sich nieder mit der Stirne am Boden und beteten ihn an. Dabei sagten sie,

daß sie Gott anbeteten. Kaiser Jovinianus aber blickte feierlich über sie hin und legte sein Gesicht in strenge Falten; aber in seinem Herzen lächelte er wohlgefällig, denn er wußte, daß er es war, den sie anbeteten. Auch sprach er oft seinen Namen so vor sich hin: Jovi-nianus, Jovi-nianus. Wahrlich, sagte er bei sich, das ist schon die halbe Deklination Gottes, Jovis, Jovi; der Kaiser nämlich war auch ein großer Grammatiker.

Aber nicht nur im Dom oder Gral, auch im Palast und in der Arena und wenn er sich auf dem Markte sehen ließ, kurz überall, wo er auch sein mochte, näherten sie sich ihm in anbetender Haltung.

Solches entsprach durchaus dem heimlichen Wunsch seines Herzens und er hatte wahrlich ein großes Wohlgefallen daran, doch oft machte es ihm auch Langeweile, da es eben immer dasselbe war und gar keine Abwechslung bot. Langeweile und böse Laune sind aber schon fast gleichbedeutend. Dann war es nicht gut sein in der Nähe des Kaisers. Sogar seinem Lieblingshund Philo, einem großen schwarz- und weißgefleckten Dalmatiner, ging es dann schlecht, er bekam nicht nur böse giftige Blicke, sondern auch rohe Fußtritte mehr als genug; doch wie das schöne Tier auch mißhandelt wurde, es wich doch nicht von der Seite seines Herrn, sondern wartete geduldig besseres Wetter ab.

Die Menschen aber, Türsteher, Trabanten und Leibdiener, wie auch andere, die im Heer dienten und im Staat, bemühten sich zitternd, den Hund nachzuahmen. Das gelang ihnen aber keineswegs immer. Seinen Mundschenken Philaledes ließ der Kaiser eines Tages ans Kreuz heften, weil er in seiner zitternden Angst des Kaisers kristallenen Mundbecher, wozu der Kaiser selber die Zeichnung gemacht hatte, seiner Hand entgleiten ließ, daß er auf die Fliesen niederstürzte und zersplitterte. Und seinen Koch Prosper ließ er bis aufs Blut mit Skorpionen geißeln, weil eine Fasanenpastete mit gezackten Teigstreifchen nicht genau so mit Figuren ornamentiert war, wie es der Kaiser angegeben hatte.

Selbst die angesehensten und verdienstvollsten Männer in hohen Stellungen entgingen nicht immer ihrem Verderben. Nicht einmal der Graf Theophrastus. Der hatte schon dem Vater und Großvater des Jovinianus in Treuen gedient als Erster im Rat, und seiner hohen Weisheit und Welterfahrenheit verdankten sie fast einzig ihre erstaunlichen Erfolge in ihren kriegerischen und sonstigen Unternehmungen.

Der Kaiser Jovinianus wußte das sehr wohl und hielt darum, wie es den Anschein hatte, große Stücke auf den Grafen. Er zeichnete ihn aus vor allen andern und überhäufte ihn mit Liebkosungen jeder Art. Aber eines Tages, als wieder der böse Geist über ihm war, und Theophrastus sich ihm ehrerbietig nahte, und es gar wagte, wenn auch in den ehrfürchtigsten Worten, ihm einen leisen Vorhalt zu machen wegen gewisser Rücksichtslosigkeiten, ergrimmte das Herz des Kaisers derartig, daß er sich in seiner blinden Wut zu einer grauenhaften Handlung hinreißen ließ. Er war wie außer sich. Mit blutunterlaufenen und weit hervorgequollenen Augen stierte er den Grafen einen Augenblick an wie ein Wahnsinniger, dann packte er die ehrwürdige hohe Gestalt des treuen Dieners an der Kehle und schüttelte ihn, schüttelte ihn immer wieder, und erst als der Greis schon fahl und blau wurde im Gesicht, ließ er ihn los. Mit einer barschen befehlerischen Handbewegung wies er ihm die Türe.

Dann tippte der Kaiser mit dem Fingerknöchel an die kunstreich ziselierte Messingtrommel, die vor ihm auf dem Tische stand, daß ein unheimlich vibrierender Ton von ihr ausging. In demselben Augenblick stand, wie aus dem Boden gewachsen, eine fürchterlich aussehende Gestalt vor ihm, nackt von oben bis zum Gürtel, mit einem Turban auf dem Kopf, und um die Hüfte hatte er einen mächtigen krummen Säbel geschnallt. Er war ein Sklave des Kaisers und der Oberste seiner geheimen Leibwache, die der Kaiser Jovinianus seine Mameluken nannte. Die Arme über der nackten Brust gekreuzt harrte der Mameluck seines Auftrags.

„Freund Pyrrhus," sprach der Kaiser, „gehe dem Grafen Theophrastus nach, und wo du ihn erreichst, melde ihm diesen meinen Befehl, daß er innerhalb zehn Minuten den Palast und die Residenz zu verlassen und sich auf sein Landgut zurückzuziehen habe, und niemals solle er es wagen, mir je wieder vor das geheiligte Angesicht zu treten."

Nachdem er diesen Befehl erteilt hatte und Pyrrhus weggeschritten war, wurde der Kaiser wieder ruhigeren Gemüts. Er bereute aber das Geschehene nicht. Er fühlte sich im Gegenteil erleichtert und war ganz und gar mit sich zufrieden.

So, den hätte ich los, sagte er vor sich hin. Denn allen Liebkosungen und allen Ehrungen vor der Welt zum Trotz hatte er längst den Grafen Theophrastus heimlich in seinem Herzen gehaßt, wie man nur einen Todfeind hassen kann. Denn als solchen empfand er den Grafen, der es sich manchmal herausgenommen hatte, anderer Meinung zu sein als der Kaiser.

Nichts aber konnte dieser weniger ertragen. Ja, er konnte sich nicht einmal denken, wie das möglich sei. Seine ganze Umgebung betete ihn an wie einen Gott, auch glich er wirklich in seinen von Edelgestein und Gold starrenden Gewändern, wie er sie sich selber ausgedacht hatte, einem Götzenbild auf ein Haar, und wenn er sich vielleicht auch Gott nicht ganz gleichstellte in seinem Herzen, so war er doch überzeugt, ein Beauftragter Gottes zu sein, des Allerhöchsten, und ein besonders Begnadeter, dessen Gedanken und Urteile und Meinungen in allen Dingen die Menschen ohne Widerspruch, ja ohne Prüfung hinzunehmen hatten, als seien es die Ratschläge Gottes selber.

Den Grafen Theophrastus hatte er los, aber nicht die Langeweile. Während er an dem neuen Zepter und der neuen Kaiserkrone arbeiten ließ, wofür er über hundert Zeichnungen selber verfertigte und zwar für jede kleinste Einzelheit daran, und dann die Ausführung stündlich überwachte, verbrachte er die Zeit noch ziemlich unterhaltlich. Als aber diese Arbeit glücklich zu Ende gebracht war, blieb ihm nichts, als an den kaiserlichen Gewändern, wie auch an denen seiner Feldherren, die nichts zu tun hatten, und seiner Generäle und Obersten bis zu seinen Trabanten und Leibdienern hinunter immer wieder kleine Veränderungen und neue Zieraten anbringen zu lassen, wie sein findiger Geist sie sich aus-



dachte. Dieses Geschäft bereitete ihm manche vergnügliche Stunde, jedoch länger und zahlreicher waren die Stunden der Langeweile und übler Laune.

Vor diesem fürchterlichen Feind wußte er zuletzt nur eine einzige Rettung, die Jagd. Er ließ sich in Wald und Gebirg ein herrliches Jagdschloß bauen, und während mehrerer Monate des Jahres verlegte er dahin seine ganze Hofhaltung, auch sein Sohn Leo und die Kaiserin selber mußten ihm dahin folgen.

Und wahrlich hier trat ihn nicht einen Augenblick die Langeweile an; denn nichts vertreibt dieses scheußliche Gespenst sicherer als eine rechte hitzige Leidenschaft. Zu einer solchen aber wurde ihm jetzt die Jagd. Täglich in aller Frühe zog er mit zahlreichem Gefolge hinaus in die gebirgige oder waldige Wildnis, durch felsige Schluchten und die Nacht uralter Bergwälder, und so oft es ihm gelang, einen wilden Eber zu erlegen mit seinem Speer, durchrieselte ihn das wohlige Behagen der süßesten Selbstzufriedenheit. Es begegnete ihm, daß er manchmal ihrer ein Dutzend tot nach Hause brachte, nicht zu reden von den sperrästig gehörnten schnellfüßigen Hirschen, deren er manchmal ein volles Hundert an einem Tag mordete, dann fühlte er sich als den glücklichsten Menschen unter Gottes Sonne, also daß man wohl sagen darf, er habe für einen so mächtigen Kaiser, der er war, an das Glück keine allzu hohen Anforderungen gestellt. Und um dieser Bescheidenheit willen geschah es vielleicht, daß der allgütige Gott im Himmel sich seiner armen Seele erbarmte — denn vor ihm, dem Allerhöchsten, ist ein so mächtiger Kaiser auch nur eine arme Seele — daß er sich seiner erbarmte und ihn den Weg führte zu seinem ewigen Heil, wie ich es in dem Nachfolgenden erzählen will!

Es ereignete sich nämlich bei einer jener Hetzjagden an einem heißen Tag im Monat Junius, daß der Kaiser in Verfolgung eines mächtigen weißen Hirsches von seinem Gefolge weit abirrte und sich plötzlich, der Hirsch war ihm aus den Augen gekommen, als ob ihn der Boden verschlungen hätte, am Ufer eines breiten Stromes sah, vor dessen Wellen sein schaumbedecktes Pferd Halt machte. Im Anblick der kühlen Flut und da es wie gesagt ein außerordentlich heißer Tag war, kam dem Kaiser das Verlangen, sich in den klaren Strom zu tauchen zur Erquickung des Leibes und der Seele. Er hielt gerade bei einer jungen Silberpappel mit weißem Stamm, daran band er sein Pferd und stand dann da, wie einer, der auf etwas wartet. In der Tat meinte er einen Augenblick, daß nun ein Dutzend fürsorglicher Hände sich in Tätigkeit setzen würden, um ihn seiner kaiserlichen Gewänder zu entledigen. Doch dann mußte er selber lächeln über seinen Wahn; denn wo sollten in dieser fernen Wildnis die Diener herkommen, um ihn zu entkleiden. Er würde sich aber trotzdem weniger verwundert haben, wenn die alten knorrigen Weidenstrünke am Flußufer sich plötzlich in dienstbare Geister verwandelt hätten, als er sich darüber verwunderte, daß er wahrhaftig jetzt selber Hand anlegte, was er doch noch gar nicht kannte, und es ihm wirklich gelang, sich ohne fremde Beihilfe von allen seinen Kleidern zu entblößen.

Mit unbändigem Lustgefühl stürzte er sich der kühlen Flut in die Arme, und da er ein guter Schwimmer war, beschloß er bei sich, den Strom zu durchschwimmen. Dabei trieb es ihn eine gute Strecke stromabwärts, aber er erreichte doch glücklich das andere Ufer und warf sich dort, nicht wenig ermattet, lang gestreckt ins hohe Gras, gerade unter den Ästen eines wilden Feigenbaums. Und wieder mußte er heimlich in sich hineinlächeln. Vor einer Stunde noch, dachte er, wäre mir ein Kaiser, der wie ein nacktes Tier auf der bloßen Erde liegt, eine unmögliche Vorstellung gewesen, und nun bin ich selber dieses Tier.

Wie er also dachte, fühlte er plötzlich etwas Kaltes auf seiner Brust. Er drückte das Kinn gegen den Hals, um mit den Augen danach zu spähen, und siehe, er gewahrte eine dicke warzige Kröte, die sich eben in Bewegung setzte, um gegen seinen Hals und vielleicht zu seinem Mund hinaufzukriechen. Dieses ekle Reptil, sprach er bei sich, hält mich sicherlich auch für ein nacktes Tier, und jedenfalls ahnt es nicht, daß ich der Kaiser bin, es hätte sonst gewiß nicht die Kühnheit, sich so vertraut mit mir zu machen. Zugleich erregte ein Geräusch über ihm seine Aufmerksamkeit. Er blickte in die Höhe und sah, wie in dem schlangenartig gewundenen Geäst des wilden Feigenbaumes ein rotes Eichhörnchen mit langem Fächerschwanz hin und her hüpfte und dabei seltsam gluckende Laute ausstieß, als ob es ihn höhnen wollte. Ja einmal fiel dem Kaiser etwas Weiches und Warmes auf die Stirne, und als er danach griff, war es ein Kot. Dieses freche Ding tanzt mir nun gar auf dem Kopf herum, dachte er, und höhnt mich noch obendrein mit seinem Geschwätz und besudelt mich in unerhörter Weise. Es ist wahrlich nicht angenehm, unter den Tieren ein Kaiser sein, diese Geschöpfe sind durchaus respektlos. Ich glaube, sie würden mich auslachen, wenn ich ihnen sagte, daß ich der Kaiser sei. Da sind die Menschen doch besser erzogen und von feineren Sitten.

Er wäre nun gern der grauen warzigen Kröte ledig geworden, und weil er aus Widerwillen sich scheute, sie mit seinem Finger anzurühren, richtete er sich mit seinem Oberkörper in die Höhe, um sie von sich abzuschütteln. Zugleich blickte er über den breiten grünlichen Strom nach seinem Pferd unter jener glitzernden Silberpappel und saß das edle Tier, es war eine goldfarbene Fuchsstute aus der Berberei, sah das Pferd nicht allein, sondern einen Mann daneben, der, wie es schien, sich mit den kaiserlichen Kleidern zu schaffen machte.

Und schnell legte er sich zurück und versteckte sich wieder tief ins hohe Gras.

Das ist gewiß einer von meinen Leuten, dachte er; wenn der jetzt mein Pferd sieht und meine Kleider und mich hier nicht entdeckt, wird er glauben, ich sei ertrunken, und er wird zurückeilen, um den andern das Unglück zu verkünden; das ist ja fein, da kann ich bei lebendigem Leibe zusehen, wie mich meine lieben Untertanen als einen Toten bejammern und beweinen. Wie ich mich darauf freue; das ist einmal nichts Alltägliches. Ich werde mich ihnen auch nicht so schnell entdecken. Sie sollen nur eine geraume Zeit weinen und wehklagen um mich, und ich in meinem Versteck will mir heimlich ins Fäustchen lachen; solch ein Schauspiel für Götter, solch ein wahrhaft kaiserliches Vergnügen zu erleben, hätte ich mir heute früh nicht träumen lassen.



Doch plötzlich sah der Kaiser gar nicht vergnügt aus. Ein verdrießlicher Gedanke fuhr ihm durchs Gehirn.

Oder sollten sie gar — dachte er — wäre es möglich, daß — — daß sie gar nicht weinten und wehklagten über mich, daß sie gar frohlockten über meinen Tod. Aber das ist ja eine abscheuliche Schrulle, die mich da anfällt. Wäre denn sowas wirklich glaubhaft? Nein, nein, es nur zu denken, ist schon ein Majestätsverbrechen. Wer nicht in lautes Wehgeschrei ausbricht, den will ich mit Skorpionen züchtigen lassen; wer aber gar ein Zeichen der Freude von sich gibt, soll mir am Galgen baumeln oder am Kreuz verbluten, da wird ihm der Kitzel vergehen. Alle will ich ans Kreuz schlagen lassen, wenn sie sich anders betragen, als wie ich es von ihnen erwarte.

Einstweilen aber wartete er überhaupt vergeblich; auf der andern Seite blieb bis jetzt alles still. Einmal streckte er den Kopf etwas in die Höhe, da sah er drüben die Silberpappel einsam blinken in der Sonne, sein Pferd war verschwunden. Nun können sie jeden Augenblick anlangen, dachte er, und von neuem wartete er horchend. Aber nichts regte sich in der öden Einsamkeit, nur einige Unken im Schilf ließen von Zeit zu Zeit ihre unheimlich eintönigen Rufe vernehmen. Das Eichhörnchen über seinem Kopf war verschwunden, und auf dem Schlangengeäst des Feigenbaumes, wo es sich so lustig vergnügt hatte, hatte sich ein alter Kolkrabe niedergelassen, der den Kaiser aus seinen großen schwarzen Augen mit seitwärts gedrehtem Kopf widerwärtig anglotzte.

Wohl zwei Stunden wartete der Kaiser so. Endlich wurde es ihm zu lang. Es ist vielleicht besser, dachte er, wenn ich meine Leute nicht auf die Probe stelle, es könnte ohnedies unangenehm für mich werden. Bei diesen Gedanken erhob er sich und schwamm über den Strom zurück. Als er bei der Silberpappel anlangte, war nicht nur sein Pferd, sondern waren auch seine Kleider verschwunden.

Da stand er nun in seiner Nacktheit, sah verlegen an sich hinunter und wußte nicht, was er beginnen solle. In seiner Not besann er sich, daß nicht allzuweit entfernt ein alter Kohlenbrenner seines Meilers wartete, dem er einmal im Vorüberreiten in guter Frühlaune ein Goldstück zugeworfen hatte. Zu dem Mann will ich gehen, dachte er, und will ihn nach dem Jagdschloß schicken, daß er mir von dort meine kaiserlichen Kleider bringe.

Er fand den Köhler bei seiner Arbeit. Der bis auf die Knochen abgemagerte Greis, geschwärzt am ganzen Körper und einzig mit einer Lendenschürze bekleidet, glich mit seiner Hippe in den Händen fast dem Bild des Todes. Mit dieser Hippe umging er den rauchenden Meiler, und wo an einzelnen Stellen ein rotes Flämmlein durch die schwarze Kruste züngelte, bedeckte er diese Stellen mit neuen Erdschollen und Büscheln feuchten Rasens.

Als der Köhler den nackten Mann auf sich zukommen sah, entfiel ihm vor Schrecken fast die Hippe und er starrte den Nackten an wie ein Gespenst, obwohl er doch selber wie ein solches aussah.

„Fürchte dich nicht," sprach Jovinianus, „ich bin der Kaiser, man hat mir, während ich im Flusse badete, die Kleider gestohlen; darum sollst du auf mein Jagdschloß gehen und mir meine Kleider holen, ich will es dir reichlich lohnen."

„Du bist nicht der Kaiser," antwortete der Köhler, „du bist ein armer Narr, oder gar ein schlimmer Betrüger, und der Kaiser, wenn er von deinen Possen wüßte, würde dir's schön eintränken. Er ist vorhin bei mir vorbeigeritten, hat mir freundlich zugenickt, wie nie zuvor, und siehe, dieses Goldstück hat er aus der Tasche seines Rockes gezogen und mir höchsteigen in die Hand gedrückt."

Bei diesen Worten nahm er aus dem aufgeschürzten Lendentuch eine rote Münze und hielt sie dem Kaiser Jovinianus entgegen.

„Der Schurke," schrie dieser, „es ist mein Geld, er hat es mir gestohlen, samt meinen Kleidern und meinem Pferd."

„Nun sehe ich wohl," sprach der Köhler, „daß du ein Elender bist und ein Verrückter. Und sieh, ich habe Mitleid mit dir. Da, nimm meine Lendenschürze und gürte dich damit, denn wenn du so nackig in bewohnte Gegenden kommst, werden dich die Leute für einen heidnischen Waldteufel halten und werden dich erschlagen. Und sag zu niemandem mehr, daß du der Kaiser seist, das wird dich sicher an den Galgen bringen."

„Du bist ja selber von allen dummen Teufeln der dümmste," knirschte der Kaiser, „aber du sollst mir deine Flegelei büßen." Gereizt von diesen Worten erhob der Köhler seine Hippe und drohte den Drohenden zu erschlagen. Doch der Kaiser entwischte ihm. Die schmutzige Schürze aber hatte er entgegengenommen und gürtete sich jetzt damit.

Und ratlos, ja der Verzweiflung nahe, ging er durch Gestrüpp und Geklüft seines Weges weiter. O Gott, dachte er, wie werde ich mir aus dieser Lage helfen.

Doch nun kam es über ihn wie eine Erleuchtung. Der Graf Theophrastus fiel ihm ein. Gleich hinter dem Wald liegt sein einsames Gut, dachte er; ich werde zu ihm gehen und er wird mir seine Hilfe nicht verweigern. Zwar verfuhr ich allzu harsch gegen ihn, aber er ist ein edler und hochgesinnter Mann, er wird mich meine Härte nicht entgelten lassen.

Das Landhaus des Grafen mit seinen Ställen, Scheunen und Gärten war von einer hohen Mauer umgeben; an der Pforte saß der Torwärter, der mit einem kleinen Kinde spielte. Dieses Kind sah den nackten Mann zuerst und stieß einen Schrei des Entsetzens aus. Der Vater schloß das Kind zärtlich in die Arme, um es zu beruhigen, und wandte sich dann unwillig gegen den nackten Unbekannten. „Wer bist du," sagte er. Jovinianus antwortete: „Ich bin der Kaiser, man hat mir meine Kleider gestohlen, während ich im Flusse badete; führe mich vor deinen Herrn, den Grafen Theophrastus, er wird mich erkennen und mir aus der Verlegenheit helfen."

„Du willst der Kaiser sein?" versetzte der Türhüter, „das ist ja zum Lachen. Erst vor einer halben Stunde ist Kaiser Jovinianus mit großem Gefolge hier vorbeigeritten. Du aber willst wohl deine Possen mit mir treiben. Das soll dir schlecht bekommen. Folge mir vor den Grafen, da wird es sich zeigen, wie der Mann diejenigen bestraft, die den Namen seines Herrn eitel nennen.



Zwar hat der Kaiser ihn niederträchtig behandelt und ist wie ein Holofernes und Nebukadonosor mit ihm verfahren, dennoch nennt ihn der Graf noch immer in unerschütterlicher Treue seinen hohen Herrn und duldet nicht das leiseste unehrerbietige Wort gegen ihn. Komm nur, Freund Nudus, du wirst schon bald sehen, wie der Graf mit Gelichter deinesgleichen umzuspringen weiß; er ist überhaupt kein Freund von Taugenichtsen und Landstreichern."

Die mächtige Gestalt des Grafen Theophrastus wandelte erhobenen Hauptes in einem Laubgang des Gartens nachdenklich auf und ab. Er fühlte sich wunderlichen Gemüts, wie schon lange nicht. Die Ursache davon aber war diese: Jedesmal, wenn es sich ereignete, daß der Kaiser auf seinen Jagdzügen an dem gräflichen Gehöft vorüberkam, was in letzter Zeit fast täglich geschah, mußte der Torwärter dies dem Grafen eiligst melden, der sich dann, da er sich dem Auge des Kaisers nicht zeigen durfte, hinter einen Vorhang seines Fensters stellte, um sich hier, ungesehen von dem Kaiser, tief zu verbeugen vor der geheiligten Majestät. Er tat dies freilich nicht einzig um der Verbeugungen willen. Mit erwartungsvollen Blicken und zitternder Erregung beobachtete er den Kaiser, ob dieser vielleicht einmal dem Hause seines treuen Dieners einen freundlichen Blick zuwerfen möchte. Aber immer blickte der hohe Herr mit einem starren und strengen Gesicht geradeaus, als sei die Wohnung des Grafen für ihn nichts als Luft. Heute aber, vor einer halben Stunde, da war es anders gekommen. Da hat der Kaiser zum erstenmal freundlich nach dem Fenster hinaufgeblickt, als ob er den Wunsch gehegt, seinen alten treuen Diener dort zu erblicken und zu grüßen. Zitternd an seinem ganzen gewaltigen Körper hat der Kanzler gestanden, von Furcht und Hoffnung gleich heftig ergriffen: ob er etwa hervortreten und sich dem Kaiser zeigen solle. Er hat es nicht gewagt. Nur viel tiefer und ehrfurchtsvoller machte er seine Verbeugung unsichtbar hinter dem Vorhang.

In seinem Tiefsten aufgeregt von diesem Erlebnis, wandelte er jetzt im Laubgang des Gartens auf und ab, sich immer wieder von neuem fragend, in ängstlicher Qual der Seele, ob sein Betragen richtig war oder falsch. Da nahte sich der Türhüter mit dem nackten Kaiser. Gestört in seinen Gedanken blickte er sehr ungnädig auf die Eindringlinge. „Verzeihe, Herr," sprach der Wärter, „dieser Narr und Schurke gibt sich für den Kaiser aus, ich dachte mir, du wirst eine solche Majestätsbeleidigung nicht ungestraft hingehen lassen."

„Was hast du zu antworten, Mensch?" fragte der Graf den Nackten kurz und barsch.

„Um Gottes willen," sprach dieser, „sieh mich doch an, mein lieber Graf Theophrastus, du kennst mich doch, ich bin der Kaiser; ich habe im Fluß gebadet und währenddessen hat mir ein Dieb meine Kleider gestohlen, weswegen ich jetzt so nackt und bloß vor dir stehe."

Der Graf gab ihm darauf gar keine Antwort. Dafür wandte er sich an seinen Diener. „Dieser Mensch ist entweder irrsinnig," sagte er, „oder er ist ein Verbrecher der schlimmsten Sorte; wie dem aber auch sei, bringe ihn nach der Wachtstube, die Kerle dort sollen ihn auspeitschen und dann vor die Türe setzen; denn so hat es der Kaiser selber verordnet in einem Gesetz: wer den kaiserlichen Namen mißbraucht und eitel im Munde führt, der soll gepeitscht werden."

Mit diesen Worten wandte sich der Graf hinweg, der Torwächter aber stieß den Kaiser vor sich her und brachte ihn so in die Wachtstube, wo zwei lange ausgediente Soldaten unverweilt über ihn herfielen und mit ihren geknoteten Riemen ihn peitschten, um ihn dann, ganz überdeckt mit blauen Wunden und Beulen, zum Tor hinauszustoßen.

Dieser Schurke von Graf, dachte der mißhandelte Kaiser, er hat mich wohl erkannt, ich aber hätte es wissen sollen, wie rachgierigen Gemütes er ist. Er hat es mir nicht verziehen, daß ich ihm eines Tages den Herrn gezeigt habe. Doch wie kurzsichtig ist seine Rache, er soll sie mir bitterlich büßen, hundertfach will ich ihm seine Peitschenhiebe zurückgeben und er kann Gott auf den Knien danken, wenn ich ihn nicht ans Kreuz schlagen lasse.

Diese Gedanken an Wiedervergeltung trösteten ihn einigermaßen, und da er keinen andern Ausweg mehr sah, entschloß er sich, so sehr es ihm in diesem elenden Aufzug widerstrebte, den Weg nach dem eigenen Jagdschloß zu nehmen; sein Sohn und seine Frau die Kaiserin würden ihn gewiß auf den ersten Blick erkennen.

Als er sich dem Schloß näherte, gewahrte er seinen Sohn Leo, der auf dem freien Rasen davor ein Pferd tummelte, eine schwarzen Hengst aus Arabia felix, den ihm der Vater erst kürzlich zu seinem Geburtstag geschenkt hatte.

„O mein Sohn Leo," wandte sich der Kaiser an den kurbettierenden Jüngling, „sieh mich an, mein geliebter Sohn, sieh mich an und erkenne deinen Vater, den Kaiser, den ein leidiges Geschick in diesen Zustand versetzt hat."

Aber der Sohn erkannte seinen Vater nicht. „Hinweg, du räudiger Hund," schrie er ihn an und versetzte ihm mit der Reitpeitsche einen Schlag ins Gesicht. Betäubt von Schmerz und Scham taumelte der Kaiser zurück. Er wandte sich nun an eine Seitenpforte des Schlosses, wo ein alter ergrauter Diener die Wache hielt, den der Kaiser kannte als einen frommen und sanften Mann.

Und wirklich hörte dieser den nackten und zerschlagenen Menschen ruhig an, so sehr er sich auch über dessen tolle Reden verwunderte.

„Siehe, mein Freund," sagte er zuletzt sanftmütig, „ich würde dir gern glauben, daß du der Kaiser bist, du siehst ihm wirklich sehr ähnlich. Aber nun sitzt der Kaiser, wie ich es mit eigenen Augen vorhin gesehen habe, drinnen in der Halle beim Mahl und scherzt in munterster Laune mit der Kaiserin an seiner Seite. Du wirst also zugeben, mein Freund, daß mir deine Behauptungen in den Ohren klingen müssen wie die Worte eines Tollhäuslers."

„Deine eigenen Behauptungen, guter Alter," entgegnete der Kaiser, „klingen meinen kaiserlichen Ohren noch viel toller; aber willst du mir vielleicht einen kleinen Dienst erweisen?"

Der Alte versetzte: „Gott zuliebe tu ich dir gern einen Gefallen, wenn er nicht meiner Pflicht gegen den Kaiser zuwiderläuft."



„Er wird dir im Gegenteil den Dank des Kaisers eintragen,“ versicherte Jovinianus. „Tu mir also die Liebe und bringe mir zwei Schreibtäfelchen herbei und einen Griffel.“

Solches tat der alte Pförtner, und der Kaiser schrieb einige Worte und Sätze auf die Innenseite der Täfelchen und verschnürte diese dann mit daranhängenden Schnüren. „Nun habe ich noch eine Bitte,“ fügte er bei, „nämlich daß du diesen Brief der Kaiserin überbringst; diese kleine Mühe soll dir reichlich belohnt werden.“

Als darauf die Kaiserin drinnen im Saal an der Seite ihres Gemahls den Brief entfaltet und gelesen hatte, da sahen der Kaiser an ihrer Seite und alle anwesenden Hofleute angstvoll zu ihr hin, denn ihr Gesicht war blaß geworden, und in ihren Augen lag es wie ein Ausdruck des Entsetzens, wie wenn sich plötzlich ein Gespenst vor ihr aufgerichtet hätte. Nachdem sie sich vom ersten Schrecken erholt und ihrer Worte mächtig geworden war, sprach sie: „Erschrick nicht, mein Kaiser und Gemahl, aber sehr seltsam und unbegreiflich ist das freilich. Nämlich in dem Brief schreibt mir ein Unbekannter, der vor der Pforte steht, einige Dinge, die außer mir niemand wissen kann, als allein noch du, mein Gemahl und Vater meiner Kinder. Jener Mann aber behauptet, das sei er, und du seist ein Dieb und frecher Eindringling.“

Als der Mann an ihrer Seite diese Worte vernommen, erhob er sich in all seiner kaiserlichen Pracht, und in heller Entrüstung rief er: „Führt mir den Schalk herein in den Saal.“

Und da stand nun Herr Jovinianus inmitten all der goldenen Pracht, inmitten der schlanken Säulen von schwarzem Turmelin und blauem Achat und der gleißenden Wandbehänge von brokatenen und seidenen Stoffen mit eingewirkten Historien und Ornamenten, von Stoffen aus Damaskus und Trapezunt, aus Kalkutta und Bombay und anderen indischen Ländern, und stand vor einem Manne, angetan mit allem Schmuck und allen Zeichen kaiserlicher Würde und Hoheit, der ihn aus zornigen Augen streng anblitzte. Da ging in seinem Inneren eine merkwürdige Veränderung vor sich. Nie in seinem Leben hatte er an sich gezweifelt, auch nicht bei seinen noch so schlimmen Erlebnissen des heutigen Tages, nicht in der Wachtstube des Grafen Theophrastus, als ihn die rohen Soldaten mit Riemen blutig geißelten, und nicht vor seinem Sohn Leo, der ihn einen räudigen Hund nannte und ihn mit der Reitpeitsche ins Gesicht schlug. Jetzt aber im Anblick der kaiserlichen Pracht und der kaiserlichen Gewänder wurde ihm das Herz klein; ein ganz fremder Unglauben an sich selber packte ihn an. Und er fühlte deutlich, daß ein elender nackter Mensch in seiner armen Blöße dagegen nicht aufzukommen vermöge. Seiner Gemahlin wagte er gar nicht in die Augen zu schauen, die seinigen dagegen schlug er zu Boden in erbärmlicher Beschämtheit. Der Mann an der Seite der Kaiserin aber erhob laut seine Stimme.

„Meine Getreuen,“ sprach er, „nun höret aufmerksam zu und merket euch gut die Worte, die ich an jenen albernen Menschen richten werde. Du aber, elender Wicht und Frechling, sage mir: wer bist du, und was führt dich hierher?“

Dem Kaiser Jovinianus lag ein stolzes und herrisches Wort auf der Zunge, aber er brachte es nicht hervor. Fast demütig sagte er: „Ich glaubte der Kaiser zu sein und der Herr dieses Schlosses.“

Und abermals erhob der Mann an der Seite der Kaiserin seine Stimme und sprach: „Euch, meine Getreuen, frage ich zuerst und frage euch bei dem Eid, den ihr mir geschworen habt, wer von uns beiden ist euer Kaiser und Herr?“

„Bei dem heiligen Eid, den wir dir geschworen haben,“ antworteten jene, „erklären wir: Du bist unser Kaiser und Herr. Den Elenden dort haben wir nie gesehen. Dich aber haben wir von Jugend auf gekannt, und darum bitten wir dich eindringlich, daß der Frechling gestraft und ein abschreckendes Beispiel gegeben werde für jeden, der sich in Zukunft versucht fühlen sollte zu einer solchen unerhörten Anmaßung.“

Darauf wandte sich der Mann an der Seite der Kaiserin mit liebreichen Worten an diese. „Sage mir, meine Gebieterin,“ sprach er, „sage mir bei der Treue, die du mir bis jetzt bewiesen und bewahrt hast, kennst du jenen Menschen dort, der sich deinen Kaiser und Herrn zu nennen erkühnt?“

„O, lieber Herr und Kaiser,“ antwortete die Kaiserin, „warum fragst du mich solches? Über zwanzig Jahre leben wir beieinander und ich bin die Mutter deines Sohnes; wen sollte ich genauer kennen als dich? Aber jenen dort habe ich nie gesehen.“

Auf diese Rede der Kaiserin hin winkte der Mann an ihrer Seite die Trabanten herbei und gab ihnen alsbald diesen Befehl: „Nehmt diesen Menschen dort, bindet ihn an den Schweif eines Pferdes, und so werde er dreimal um unsern Wall geschleift, und wenn ihn noch einmal die Narrheit ankommen sollte, sich vor uns zu zeigen, so soll er, den Kopf zu unterst, ans Kreuz geschlagen werden.“

Und also wurde Kaiser Jovinianus, nackt wie er ging, an den Schweif eines Pferdes gebunden und dreimal um den Wall geschleift, der das Schloß umgab. Fast wie tot blieb er liegen auf dem Wall.

Er war es aber nicht, es kam sogar ein lieblicher Traum über ihn; da kniete die Kaiserin neben ihm und wusch ihm die Wunden und salbte sie mit heilendem Öl. Selbst als er wieder zur Besinnung kam und vollständig erwachte, fühlte er immer noch, so schien es ihm, wie eine linde warme Hand seine Wunden pflegte. Als er aber die Augen aufschlug, war es sein Hund Philo, der weiß- und schwarzgefleckte Dalmatiner, der ihm die Wunden leckte und nun, da sein Herr ihn anblickte, helle Freudenlaute ausstieß, wie er eben als Hund es nur vermochte.

Da quollen dem Jovinianus die Tränen aus den Augen vor inniger Rührung. Und zugleich kam es über ihn wie ein Licht vom Himmel und fiel in seine dunkle Seele, daß sie hell wurde. Da erkannte er die Nichtigkeit der Welt und den eitlen flachen Sinn der Menschen, die nur die Außenseite der Dinge sehen und davon allein ihr Urteil und ihr Verhalten abhängen lassen, also daß sie einen Mann nicht nach dem nehmen, was er ist, sondern nach dem, was er um sich herumgehängt hat an Kleidung und Schmuck. Auf diese eitle Herrlichkeit verzichtete er

nun freudigen Herzens, und der unter allen der Eitelste war (er erkannte es jetzt), dankte Gott aufrichtig in seinem Herzen für das neue Licht der Erkenntnis, wie auch für die harten und schweren Prüfungen, ohne welche er für immer verstrickt geblieben wäre in heillosem Wahn und Irrtum.

So gestärkt in seiner Seele und begleitet von seinem Freund Philo, der ihm nicht von der Seite wich, trat er den Weg an nach der einsamsten und felsigsten Gegend des Landes, denn es war sein Vorsatz, dort entfernt von allen Menschen sein Leben als frommer Einsiedler zu beschließen. In einer hohen Felswand, die er mit großer Mühe erklettert hatte, fand er eine geräumige Höhle, sie wählte er zur Wohnung. Aus dürrem Laub bereitete er für sich und seinen treuen Philo ein gemeinsames Lager, und die wilden Bienen in den Spalten und Klüften des felsigen Gebirgs bereiteten ihm mit ihrem Honig die tägliche Nahrung, die er, wie das Lager, mit seinem Hund getreulich teilte. Bald aber wurden auch die Hirten des Gebirges aufmerksam auf ihn und seitdem fand er jeden Morgen einen hölzernen Napf, mit frischer Ziegenmilch gefüllt, vor dem Eingang seiner Höhle. Auch diese Milch teilte er mit dem Freund, der ihm allein treu geblieben war von den vielen Tausenden, die ihn einst hündisch umwedelt haben, oder vielmehr nicht hündisch sondern menschlich, da der Hund Philo sie zuletzt alle beschämt hat.

Und noch eine andere Beschämung sollten jene erfahren. Da geschah es eines Tages, daß Jovinianus vor dem Eingang seiner Höhle auf einem nackten Stein saß, um sich in der Sonne zu wärmen. Philo lag ihm zu Füßen, seinen Kopf hatte er in den Schoß des Einsiedlers geschmiegt, der ihn zärtlich streichelte. Plötzlich erblickte Jovinianus einen feierlichen Zug prunkvoll geputzter Menschen, der aus dem Tal herauf sich langsam seiner Hütte näherte. Jovinianus konnte sich nicht denken, was das zu bedeuten habe. Zehn Schritte vor seiner Höhle machte der Zug Halt und Jovinianus erkannte sie jetzt. Es waren seine früheren Feldherren, seine Generäle, seine Räte und seine Höflinge. Aus ihrer Reihe trat nun einer hervor, der älteste und vornehmste der Feldherren, den man den Fürsten Alexander nannte. Er verneigte sich dreimal bis auf den Boden vor Jovinianus und sprach dann also: „Mein hoher Herr und Kaiser, wir sind gekommen, um dir eine große Freudenbotschaft zu bringen, nachdem wir mit vieler Mühe deine Wohnung erkundet haben. Der falsche Kaiser, der Usurpator, der Dieb deiner kaiserlichen Kleider, ist gestorben, und auf dem Totenbett hat er sein ganzes trügerisches Ränkespiel eingestanden. Darum sind wir gekommen und wollen das Unrecht, das wir, betrogen von dem Betrüger, an die begangen haben, wieder gut machen. Durch einen Zufall mußte der Verstorbene dir so ähnlich sein an Gestalt und Miene, an Bart und Haupthaar, daß wir alle uns täuschen ließen."

Hier hob Jovinianus den Arm, zum Zeichen, daß er reden wolle. Er sprach: „Du redest nicht weise, Fürst Alexander. Nicht durch Zufall sah jener Mann mir so ähnlich, sondern durch Gottes Fügung; er war auch kein Betrüger, sondern ein Werkzeug Gottes, weil Gott meine Seele loslösen wollte aus dem Bann der Eitelkeit, die euer Gesetz ist und euer Leben. Ja, eine Stimme in meinem Innern sagt, jener Mann, den du einen Betrüger nennst, war niemand anders als mein heiliger Schutzengel, der meine Gestalt angenommen hat, um mich zu heilen von meiner heillosen Verblendung. Aber sage mir, Fürst Alexander, was ist das für ein Kram, womit jenes Maultier dort beladen ist?"

„Mein hoher Herr und Gebieter," versetzte der Fürst, „das sind die kaiserlichen Gewänder; wolle du nun die Gnade haben, sie anzulegen und uns zu folgen, um von neuem unser Kaiser zu sein."

„Ihr habt des Kaisers Kleider," sprach Jovinianus, „ihr braucht mich nicht, hängt sie meinem Sohne um oder einem andern, oder auch einer Puppe von Stroh, und ihr werdet keinen schlechtern Kaiser haben als ich es je gewesen bin. Denn wahrlich, ich war weder ein guter noch ein vernünftiger Herrscher. So laßt mich nun in Frieden und zieht eurer Wege."

Mit diesen Worten erhob sich Jovinianus und zog sich zurück in das Innere seiner Höhle, Philo aber legte sich unter den Eingang und hielt Wache vor seinem Herrn.

So hatte denn Jovinianus das Schwerste überwunden, und unser allerhöchster Herr und Gott, indem er ihn mit solchen Prüfungen heimgesucht, hat dennoch seine Mühe nicht an ihm verloren. Er lebte bis an sein seliges Ende in großer Demut und Gottseligkeit. Und auch seine Frömmigkeit teilte er, wenn man so sagen kann, mit Philo, seinem treuen Hund. Dieser hing ihm an so treu und liebevoll, mehr wie ein Sohn seinem Vater, und bewahrte ihm seine Treue sogar über den Tod hinaus. Denn als Jovinian, nachdem er sieben Jahre als heiliger Einsiedler gelebt hatte, an einem schönen Sommermorgen, während eine Nachtigall gar süß und lieblich sang, seine Augen schloß, und seine Seele während jenes tröstlichen und verheißenden Gesanges sich aufschwang zu ihrem Schöpfer und Gott, da wich Philo auch jetzt nicht von ihm, ließ den Milchtopf vor der Höhle unberührt, und als darum nach einigen Tagen ein frommer Ziegenhirt in die Höhle eindrang, fand er beide tot, Seite an Seite, den Kopf des Hundes ruhend auf der nackten Brust des Eremiten. Dieses Wunder verkündete er allenthalben, nachdem er den Einsiedler und seinen Hund in der Höhle fromm begraben hatte, und so wurde Jovinianus von allen Gebirgsbewohnern, Köhlern und Hirten, als ein großer Heiliger verehrt und angerufen. Die Töchter des armen Volkes schmückten jede Woche den Eingang seiner Höhle mit frischen Blumen und später erbaute man auf der Felsplatte über der Höhle eine Kapelle, die von dem Bischof von Kappadozien eingeweiht wurde und noch heut nach dem Namen des Hl. Jovinianus genannt wird.

Also endet die Legende von Sankt Jovinianus, die, wenn ich nicht irre, jener fromme Erzbischof von Genua zuerst aufgeschrieben hat in seinem goldenen Legendarium oder Legenda Aurea, wo noch viele wundersame Historien zu lesen sind. Aber, so fügt jener fromme Erzbischof hinzu, ihr würdet wohl weit suchen können unter Königen und Kaisern und würdet schwerlich einen finden, der fähig wäre, eine solche Probe zu bestehen.



Die Begründung der romantischen Allegorie durch Friedrich Schlegel.

(Ein Beitrag zum Wesen der romantischen Kunst.)

I.

Von „romantischer Allegorie" zu sprechen, könnte einige Bedenken haben. Denn einmal hatte das Wort „Allegorie" für die Romantiker einen weiteren Sinn als für uns, und zweitens ist es nie zu einem Wort der romantischen Schule geworden, wie etwa „Ironie" u. ä.

Wenn wir trotzdem von „romantischer Allegorie" sprechen, so geschieht dies aus zwei Gründen. Friedrich Schlegel hat sich an entscheidender Stelle dieses Wortes bedient. „Alle Schönheit ist Allegorie" lautet die abschließende Formulierung des hier zu behandelnden Charakters romantischer Kunst. Und dann: nur der Allegoriebegriff, nicht der Symbolbegriff hebt den wesentlichen Unterschied klassischer und romantischer Kunstübung, auf den es hier ankommt, aufs schärfste hervor, da das Gestaltungsprinzip der Klassik, das Typische, wohl auch (besonders bei Goethe und Schiller) das „Symbolische" genannt wird, anderseits das Allegorische als die dem Typischen durchaus entgegengesetzte Ausdrucksform hier begriffen werden soll.

In allen Epochen zwar haben sich Künstler und Dichter gelegentlich in Allegorien ausgedrückt, so daß die Allegorie als Form keineswegs eindeutig die künstlerische Verhaltungsweise bestimmt. In der Romantik aber ist die Allegorie ganz anders Kern und Wesen des Kunstwerks als je zuvor, und die eigentlich sogenannten Allegorien bei Novalis, Tieck, in der Lucinde sind nur letzte, oft nicht einmal glückliche Auswirkungen jenes allgemeinen Triebs.

Jener Trieb findet seine klarste und durchsichtigste Verkörperung in dem Kunstdenken Friedrich Schlegels, weil er bei ihm unmittelbarer Niederschlag seines Menschentums ist. Von dieser romantischen Persönlichkeit aus muß der Allegoriebegriff verstanden werden, sowohl in seinem Gehalt als in seiner zentralen Stellung im romantischen Denken. Seelische Leiden und Kämpfe sind sein Mutterboden, der vollendete Allegoriebegriff aber ist das Dokument des mit sich fertigen Fr. Schlegel.

II.

Mit ungeheurer Einseitigkeit sind in dem jungen Friedrich Schlegel die rein geistigen Instinkte entwickelt, die jede Entfaltung liebender Menschlichkeit im Keime ersticken. Die Vernunft — nicht im Sinne des Rationalismus als erkennendes, sondern als geistiges, fast metaphysisches Prinzip gedacht — sitzt ihm wie ein Dämon im Nacken und hetzt ihn durch die sinnlich lockende Welt. Auf seinen eiskalten Intellekt beschränkt, steht der junge Schlegel verständnislos fremdem Leben gegenüber, das er als Eigenwert nicht begreift. Es ist nichts Spontanes, Liebenswürdiges, Hingebendes in seiner Natur. Er kann nicht mit den Menschen lachen und weinen, weil das ihn beherrschende Geistige sie und ihre Sorgen ihm als nichtig zeigt. So steht er, ein Fremdling, außerhalb der Gesellschaft, die ihn anstaunt und — belächelt. Man geht ihm aus dem Wege. Aber seine Einsamkeit ist keine freiwillige, er zieht sich nicht wie ein Weiser von der Welt zurück. Der Fluch des reinen Gedankens, der ihm das Leben versengt, bricht auf der anderen Seite als wilder Hunger nach Geistigkeit, Tiefe, Wert hervor, erfüllt ihn als „Sehnsucht nach dem Unendlichen". Überall wittert er nach dem Mitklingen verwandten Geistes, sucht die Spur des „Unendlichen" in Menschen und Dingen — und erlebt eine ungeheure Enttäuschung Nirgends findet er, was der hochgestellten Frage seines Intellekts antworten könne, sondern nur Plattheit und Alltag. Leben und Geist klaffen auseinander. Ihm fehlt jedes Organ, das Leben zu nehmen wie es ist, im Sinne Goethes etwa. Und nun, mit zerrissenem Herzen, sucht der junge Schlegel auch noch die letzten Fasern, die ihn als Persönlichkeit mit Leben und Menschen verbinden, zu zerschneiden. Ein geistiger Egoist schärfster Ausprägung, stellt er sich über das Gewimmel, das ihn nicht berührt. „Mein Umgang", schreibt er (4. Okt. 1791), „ist jetzt nur ein Spiel des Verstandes für mich, denn ich liebe nichts, gar niemand."

Aus dieser geistigen Haltung erklärt es sich sofort, warum der erste dichterische Plan des jungen Schlegel, sofern er ehrlich vor sich selbst war, eine Allegorie sein mußte. Ebenso sehen wir, daß das Gesamtbild seiner ganz frühen ästhetischen Urteile und Forderungen unmittelbar aus seinem Lebensgefühl erwächst und anderseits die Anfänge der romantischen Allegorie deutlich erkennen läßt.

Das Kunstwerk, das ist der Grundgedanke der Jugendästhetik Schlegels, hat es nicht mit der Einzelerscheinung zu tun, sondern der Künstler hat das „platte" Material des Alltags in die Sphäre der Bedeutsamkeit zu heben. Von dem „Leib", der „Hülle" des Kunstwerks wird scharf der „Geist", das „Herz" unterschieden, denen jene dienend untergeordnet sind, die die ursprüngliche, rein intellektuelle Konzeption des Dichters darstellen. Menschen, Leiden, Schicksale versinken vor der strahlenden Macht der Idee, sie sind nur Mittel ihrer Verwirklichung. Die Beurteilung des Hamlet, des Götz zeigt, wie er sie zum Begriffe umbiegen muß, um sie erfassen zu können. Was als Erscheinung des Lebens leer und nichtig ist, wird für den Künstler im Kunstwerk Material für Zwecke des Verstandes. Zweierlei zeigt sich schon hier: 1. die später mit aller Energie vorgetragene Anschauung von der Unabhängigkeit des Künstlers gegenüber dem sachlichen Gesetz seines Stoffes, und 2. die in der weiteren Entwicklung so fruchtbar gewordene, dann schließlich überwundene Zweiteilung des Kunstwerks in eine niedere stoffliche und eine höhere geistige Schicht, die allein interessiert. Das Schöne, das immer als schöne Form eines Stofflichen erscheint, kann somit in der Jugendästhetik Schlegels keinen Platz haben. Darum gewinnt er auch zu Goethe der Vormeisterzeit kein Verhältnis, ja, die Stellung der Kunst selbst in der Rangfolge der geistigen Tätigkeiten muß zweifelhaft werden, wenn sie nur ein — und zwar unvollkommenes — Mittel zum Ausdruck des Geistigen ist, dessen Verwirklichung auf anderen Wegen vollkommener und unmittelbarer erreicht wird. Höher als Kunst scheint dem jungen Schlegel Moral und Geschichtsbetrachtung zu stehen.

Die ästhetischen Anschauungen des jungen Schlegel, die im wesentlichen eine Konsequenz seiner geistigen

Struktur sind, haben in ihrer Genesis noch eine Einwirkung erfahren, die die Vorstellungen zwar nicht geschaffen, Schlegel aber in ihrem Besitz entschiedener und gewisser gemacht hat, die Einwirkung Winckelmanns. Schlegel greift gerade die Seite der Leistung Winckelmanns auf, die fast einstimmig auch von den Zeitgenossen als bedauerliche Verirrung abgelehnt worden ist, nämlich seine Betonung des Intellekts beim Schaffen des Künstlers sowohl als auch des intellektuellen Gehalts des Kunstwerks. Das Idealbild eines Künstlers, „Künstler und Weltweiser" in einer Person, das Winckelmann aufstellt und das er in Griechenland verwirklicht fand, kam den Vorstellungen Schlegels vom Künstler entgegen und gab ihm die Kraft, ein Künstler nach seiner eignen Art zu sein (vgl. den Allegorieplan), seiner Art, die er hier zum Kanon erhoben fand. Außer dem Allegorieplan geht möglicherweise ein zweiter Plan der Leipziger Zeit auf Winckelmann zurück. In ähnlicher Weise, wie dieser von der Kunst eines Malers, den Charakter eines ganzen Volkes zu schildern begeistert erzählt, will Schlegel versuchen, ob er nicht den Charakter der römischen Nation in einer Persönlichkeit, in einer Katastrophe darstellen könne, ein echt Schlegelscher Plan in seinen auf Unterdrückung eines Lebendig-Anschaulichen zugunsten eines Begrifflich-Unanschaulichen gehenden Absichten.

Zunächst aber war diesen Ansätzen zu einer romantischen Ästhetik keine organische Weiterentwicklung beschieden, weil die seelische Struktur, der sie entsprachen, unerträglich war. Aus der Enttäuschung durch das Leben erwächst Ekel, Verzweiflung. Der Gedanke an Selbstmord ist Schlegels täglicher Begleiter.

Drei Wege gibt es, jenen gefahrvollen Dualismus von Leben und Denken zu überwinden. Auf knappste Formeln gebracht, stellen sie sich in der Reihenfolge, wie Schlegel sie durchlaufen, so dar: 1. Das Denken wird dem Leben unterworfen. 2. Das Leben wird dem Denken unterworfen. Alles Sinnliche wird allegorisch benutzt. 3. Leben und Denken sind Stufen derselben Entwicklung. Alles Sinnliche ist Allegorie.

III.

Das Romantische in Schlegels Ich drohte seine Existenz zu gefährden. Da macht er den grandiosen Versuch, dieses Ich mit einem Striche auszustreichen. Er, der ungriechischste aller Menschen, wollte sich zum Griechen formen, in dem Sinne, wie die Zeit das Griechentum sah, als ein von allem Antiquarischen befreites, ewig geltendes Bild vollendeten Menschentums. Natürlich konnte er, gleichsam von außen her kommend, nur in gedanklichen Produktionen die Geste des Griechentums übernehmen. In diesem Moment, aus einem Trieb, sich zu retten, wird er Schriftsteller und schreibt den großen Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie", 1795. Die Auffassung der Antike ist darin das Neue nicht, vielmehr verarbeitet hier Schlegel Gemeingut der Zeitgenossen, stark abhängig besonders von K. Ph. Moritz. Aber es ist natürlich, daß Schlegel in dem Bilde der Antike mit ganz besonderer Betonung die Züge unterdrückt, in denen er sich selbst, dem er entfliehen will, wiederfindet. Die Leistung des Verstandes wird auf ein Minimum beschränkt, der spontane Trieb aber als die wahre Schöpferkraft gepriesen. Die eminente historische und ästhetische Bedeutung der Arbeit liegt aber darin, daß hier zum erstenmal die Gegensätzlichkeit klassischer und romantischer Kunstübung nicht nur erkannt, sondern auch formuliert wird. Zwar: die Erlösung von der platten Wirklichkeit ist für den romantischen Ästhetiker der Sinn sowohl der klassischen als der romantischen Kunst. Aber in der gegensätzlichen Art, wie der Geist sich von ihr befreit, liegt das Unterscheidende. Die klassische Kunst erlöst den Geist von der Gemeinheit der Dinge, indem er sie aus allem Zufälligen heraushebt, sie bis zum höchsten Ausdruck ihrer Wesenheit steigert, indem er sie als Allgemeines, als Typus hinstellt. Das Leben, nicht mehr bloßes „Spiel des Verstandes", pures Material, wird durch Erhöhung seiner selbst zu etwas Wertvollem, Ehrfurcht Heischendem. Für den modernen Kopf, Typus Friedrich Schlegel, kommt dieser Weg nicht in Frage. Mensch des Geistes, nicht der Sinne, wie die Alten, hat er, Hamlet gleich, zu sehr die lächerliche Nichtigkeit des Daseins durchschaut. Wie ist die Kunst, die dieser werdenden Generation frommt? Zwar bezieht sich Schlegel in seinen Ausführungen auf Dante und Shakespeare, ihr Wesen oft stark vergewaltigend. Aber man spürt, hinter der halb ablehnenden Geste, das angstvolle Bemühen um eine eigene künstlerische Existenz. Auch die moderne Kunst, lautet die Lösung, „kann und soll im Einzelnen das Allgemeine darstellen, nur ist dies Allgemeine nicht ästhetisch, sondern didaktisch". Nicht das schöne, sondern das philosophische Kunstwerk ist ihr Ziel. Nicht Gestaltung, sondern Ausbeutung, Umdeutung und geistige Ausweitung — das heißt bei Schlegel didaktisch — ist als die Zentralfunktion der modernen, d. i. romantischen Kunst erkannt. Nur so kann der romantische Mensch sich künstlerisch ausdrücken. Die von uns durch den Begriff „Allegorie" gekennzeichnete Richtung wird klar. Eine Übersättigung mit Geist verbaut dem Romantiker den Weg zu den Dingen. Darum zwingt er die Dinge, zu ihm zu kommen.

War somit die klassische Gebärde eine Episode, so bleibt doch vor allem ein Eindruck fortwirkend lebendig: die Erkenntnis vom Werte einer Mythologie. Zwar ist die innige Beziehung, in der auf der Stufe der Vollendung Allegorie und Mythologie stehen, noch nicht gesehen, aber ein Gefäß ist geschaffen, das dann von anderer Seite kommende Ströme erfüllen sollen.

Während das 18. Jahrhundert die Mythologie aus Unwissenheit und Aberglaube ableitete, erkannten Winckelmann und vor allem Herder in ihr eine ursprüngliche Ausdrucksform des menschlichen Geistes. Unter Herderschem Einfluß hat dann Moritz den Mythologiebegriff seiner Zeit geschaffen: die Gestalten der griechischen Mythologie sind Typen der Humanität. Es ist nun bedeutsam, daß diese Vorstellungen bei Schlegel infolge einer Akzentverlegung etwas zurücktreten. Mythologie ist für ihn mehr der Ausdruck der Einheit des Geistigen, der Identität des „Unendlichen", wo es auch in Erscheinung tritt, ein gleichartiger, universaler Stoff, das ureigenste Produkt des griechischen Gesamtgeistes, dem gegenüber die Individualität des Dichters fast verschwindet. Ein solcher Zustand ist dem Rationalisten adäquat, ihn bedrückt vielmehr die Vielgestaltigkeit und



Unübersehbarkeit der modernen Poesie, deren anarchischer Zustand ihn eine der der alten entsprechende Mythologie peinlich vermissen läßt. An Ansätzen zur Schöpfung einer neuen Mythologie hat es zwar nicht gefehlt. Doch scheiterten sie und — heißt es jetzt noch — müssen scheitern. Die ideale Quelle der romantischen Mythologie, der Allegoriebegriff in seiner Vollendung, ist noch nicht entdeckt.

Durch die Lektüre von Schillers „Über naive und sentimentalische Dichtung" überwand Schlegel sachlich, durch die Bekanntschaft mit Fichte auch innerlich den angequälten Standpunkt des Studiumaufsatzes. Fichte lehrte, daß das Ich, das einzig Seiende, daß alles Dingliche dagegen ein von Ich gesetztes Nicht-ich sei, an dem das Ich sich bewähre, Material für die Zwecke des Ich, ohne allen eigenen Sinn oder Wert. Wenigstens ist das der Lebensgehalt der Fichteschen Philosophie, wie er zunächst auf Schlegel wirkte. Hier war die Apotheose des bis dahin sich so qualvoll mühenden, fast verleugneten romantischen Geistes. Die bewußte Kühlheit des Ich und jenes Übermaß intellektueller Ausstrahlung, das auf dem Kinde und Jüngling Schlegel wie ein böser Fluch lastete, wird durch die Rezeption der Fichteschen Ideen zu einem wertvollen, bewußten Verhältnis zur Welt. An die Stelle des Leidens tritt stolze Bejahung, der Dämon wird zum Genius. Die absolute Freiheit und Herrschaft des geistigen Ich, das sich allem bestimmend gegenübersetzt, ist das köstlichste Erlebnis. Der Zyniker wird für Schlegel das Ideal geistiger Lebenshaltung, liberal, urban, zynisch werden Lieblingswörter. Hingabe an was es auch sei, liefert die Persönlichkeit dem Nicht-ich aus. Und da der jeweilige Zustand des Ich doch letzten Endes das Produkt ich-fremder Bedingungen ist, kann es seine absolute Geistigkeit nur dadurch sich zum Erlebnis bringen, daß es auch seine eignen Zuständlichkeiten nicht als etwas Hinzunehmendes und Notwendiges auffaßt, sondern willkürlich, absichtlich, frei sie schafft und vernichtet. „Ein recht freier und gebildeter Mensch, sagt Schlegel, müßte sich nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade."

In zweifacher Hinsicht führt nun eine solche geistige Haltung zur Allegorie.

Erstens: der Künstler ist nicht mehr an das Gesetz des Stoffes gebunden. Die Möglichkeit einer neuen, höheren Einheit als der des Stoffes ist gegeben. Darin ist enthalten:

1. Das Schwergewicht des künstlerischen Gestaltens verschiebt sich vom Kunstwerk auf den Künstler. Die Ausstrahlung einer Individualität ist bedeutsamer als das fertige Produkt. Auf das Erlebnis, nicht auf das Werk gründet sich das Künstlertum. Diese Auffassung, teils als persönliche Erfahrung, teils als These ausgesprochen, läßt sich durch die ganze Entwicklung Schlegels verfolgen.

2. Das künstlerische Schaffen ist ein durchaus bewußtes und absichtsvolles. Begeisterung für den Stoff hemmt die innere Freiheit. Nur im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel und durch ihren absichtsvollen Gebrauch kann der Künstler den Stoff zwingen. Daher die immer wiederkehrende Forderung, daß alle Poesie Wissenschaft und Kunst werden müsse, wie auch alle übrigen geistigen Erscheinungen, Religion, Liebe, Witz erst auf der Stufe bewußter Wissenschaftlichkeit sich vollenden.

3. Die Form des romantischen Kunstwerks erwächst nicht aus dem Stoff, sondern wird ihm von außen her aufgeprägt gemäß den Zwecken nicht des Dargestellten, sondern des Darstellenden. Das ist die schon früh (im Studiumaufsatz klingt es schon an) erkannte Umstürzung des Gestaltungsprinzips der Klassik. Nach seiner seelischen Vergangenheit kann Schlegel die Darstellung eines Geistigen im Stoff nur als ein Angehen wider den Stoff begreifen. Anderseits ist gerade die Zerstörung der immanenten Form des Stoffes ein Zeugnis der unumschränkten Stellung des Geistes. In seinen literarischen Urteilen, besonders in der Gegenüberstellung von Emilie Galotti und Nathan dem Weisen betont er die Notwendigkeit und Tatsächlichkeit der Vernachlässigung der immanenten Form bei bedeutsamer Tiefe. Stoff und Idee schließen sich aus. Mangelhaftigkeit im Äußeren und Tiefe im Innern gehören zueinander wie Licht und Schatten. Ein Objekt im Kunstwerk, das lediglich in natürlich-sachlichen Zusammenhängen verkettet ist, wirkt durch die dem natürlichen Dinge anhängende Eindruckskraft. Als Träger einer allegorischen Bedeutung aber erscheint das Ding in Beziehungen, die nicht seiner Beschaffenheit, sondern seiner Bedeutung entsprechen. — —

Zweitens: der Künstler schafft diese Einheit, indem er das Ich und seine Zwecke am Stoffe verwirklicht. Unmittelbarster Ausdruck des Ich ist für den Schlegel dieser Stufe noch die Philosophie. Darum muß die romantische Kunst philosophisch sein. Philosophie und Poesie müssen vereinigt werden, lautet eine immer wiederkehrende Forderung. Jedes echte Kunstwerk ist eine philosophische Offenbarung, und ihr Träger ist die Allegorie. Die Besprechung des Wilhelm Meister zeigt, wie das Kunstwerk nach dem Herzen Schlegels aussieht.

Wer den Meister verstehen will, muß von allem Stofflichen abstrahieren können. Nicht auf Menschen, Handlungen, Schicksale kommt es hier an. In dieser Schicht ist der Roman voll von (scheinbaren) Ungereimtheiten und Banalitäten. Hier kann Einheit und Sinn des Werkes nicht liegen. Daher zerfällt der Roman für den verstehenden Kritiker nicht in Handlungskomplexe, sondern er gliedert sich für ihn in „Massen", geistige Einheiten, nicht stoffliche, die, nicht dynamisch auseinander folgend, sondern musikalisch zueinander klingend, in sich selbst, durch ihre geistige Struktur je eine Stufe der sich entwickelnden Idee darstellen. In den Schwankungen des Tons, in der Erhabenheit oder Flachheit der Behandlungsweise liegt allegorische Bedeutung, und die ästhetischen Kriterien treten so weit zurück, daß selbst die „schlechte" Form, wie etwa ein 5. Buch, zum Gesamtbilde der Idee notwendig sein kann. Was von der Gesamtgliederung gilt, gilt von den Personen im besondern. Ihre Nähe und Ferne ergibt sich nicht aus den Verwicklungen der Handlung, sondern daraus, ob sie als Kristallisationen ganz bestimmter geistiger Haltungen in diesem Gemälde der Geistigkeit zueinander stimmen oder nicht. Sie



sind durchweg allegorisch und werden so charakterisiert. Ihre realistische Rundung ist eine liebenswürdige, im übrigen aber belanglose Zutat Goethes, gefährlich sogar dadurch, daß Goethe manchmal der interessanten Individualität unterlegen und geistig nebensächliche Persönlichkeiten, unbedeutende Allegorien, wie Marianne, Philine, Jarno, zu breit sich hat auswachsen lassen, so daß sie die wahrhaft wesentlichen, den Oheim, den Abbé Lothario zu sehr in den Hintergrund drängen. Alles in allem aber stellt der von Schlegel gründlich verzeichnete Goethesche Roman, so wie ihn Schlegel sieht, das Kunstwerk dar, wie es seiner jetzigen Stufe entspricht. Wilhelm Meister ist das vollendete allegorische Lehrgedicht.

IV.

Der ideale Lebenstypus, für den Fr. Schlegel das Schlagwort vom höheren Zynismus geprägt hatte, erfährt um das Jahr 1799 eine bedeutsame Umbildung durch das Erlebnis der Liebe Dorotheas. In ihrem Umgang verschmilzt ihm zum ersten Male das Leben als Genuß, Geselligkeit, Leid und Freude mit dem Zustand höchster geistiger Angeregtheit und Entfaltung. Sinnlichkeit und Geist, bis dahin auseinanderklaffend, fließen zusammen. Hier war ein Glück, das die Gesamtheit seines Daseins umfaßte. Andere Momente treten hinzu: die Bekanntschaft Schleiermachers und ein vertieftes Eindringen in Spinoza. Die neugefundene Einheit von Geist und Sinn fand Schlegel in Schleiermachers Religionsbegriff wieder. Zwar beschränkt Schleiermacher die symbolhafte Kraft nur auf solche Dinge, in denen sich Gesetzmäßigkeit und sittliche Größe ausspricht. Schönheit rede diese Sprache nicht. Für Schlegel aber, der von erotischem Erlebnis herkommt, wird gerade das den Sinnen Schmeichelnde, dem Urerlebnis verwandt, symbolisch werden. In der Tat lernt Schlegel, wie er in der Lucinde gesteht, jetzt erst die Welt sehen, weil ihre Schönheit und ihr Schicksal jetzt für ihn tiefe Bedeutung erhalten. Jetzt erst versteht er, die Welt zu lieben — denn seine Liebe ist immer geistiger Natur.

Erweitert Schlegel so quantitativ das Weltbild Schleiermachers, so verengt er es qualitativ. Die restlose Hingabe an Dinge bleibt der egozentrischen Natur Schlegels versagt. Die geistige Distanz von der Dingwelt ist die Grundstruktur von Schlegels Wesen. Wenn auch die Erscheinungen jetzt unmittelbar den Geist berühren, so setzt das Bewußtwerden dieses geistigen Gehaltes einen gewissen Abstand voraus. Julius genießt den Genuß, liebt seine Schmerzen (in der Lucinde). Zwar drücken die Dinge jetzt in sich ein Höchstes aus, das vom Geiste nicht in sie hineingelegt ist, sondern nur entgegengenommen werden kann. Aber gerade darum darf unser Gefühl nicht ganz von dem Dinge als Teil des Lebens absorbiert werden. Über der menschlichen Schicht in uns liegt die geistige, über der fühlenden die metaphysisch-schauende. Den Typ, in dem sich dergestalt Weltfreudigkeit und Weltform mischt, nennt Schlegel einen „Geistlichen". Er ist ein Geistlicher, wie auch Dorothea, Hardenberg. „Ein Geistlicher ist, für den alles Wirkliche nur die Wahrheit einer Allegorie besitzt."

Der Geistliche ist nun Künstler, der sein Erlebnis zu künden weiß. Er ist ein Sprecher der Sprache der Dinge, die das Ohr der Menge nicht vernimmt. Daher ist sein tiefster Sinn, „Mittler" zu sein zwischen dem Göttlichen und denen, die ihm noch fern sind. Vor dem Göttlichen aber schweigt das Menschliche. Das bedeutet der „Schein der Selbstvernichtung", der im vollendeten Ironiebegriff liegt, daß die eigene Persönlichkeit sich hinopfert dem Höheren. Ebenso sprengt er die Zusammenhänge der Welt, nicht weil die Gegebenheiten, wie auf der vorhergehenden Stufe, nur belangloses Material sind, sondern weil die durchgängige Verkettung nach Ursache und Wirkung, Zweck und Mittel den Blick auf das Symbolhafte der Erscheinungen verbaut.

Die resultierende künstlerische Form ist die Arabeske. Schon „Wilhelm Meister" wurde für Schlegel eine solche, jetzt gibt er selbst das Muster in seiner „Lucinde".

Wir sind in der Epoche der Vollendung. Die neu gewonnenen Einsichten, vordem noch vorsichtig in Form kritischer Urteile gegeben, erscheinen nun als siegessichere Formulierungen. Mit einer leidenschaftlichen Absage an alle bisherige Ästhetik wird der Weg für das Neue freigemacht. Schroff steht die alte artistische Kunst der neuen allegorischen gegenüber. In der neuen Beleuchtung des Verhältnisses von Philosophie und Poesie vollendet sich der romantische Allegoriebegriff.

Das romantische Erlebnis ist Offenbarung, die so reich, zart und tief ist, daß die Philosophie und ihre Begriffe sie niemals fassen. Der abstrakte Gedanke scheitert am höchsten Ziel. Und das ist nun der tiefste Sinn der Kunst, daß sie alle Schranken durchbricht und in eigner, unerhörter Sprache das sonst Unfaßbare ausspricht. „Das Höchste kann man, eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen." Hier wird die Kunst nun, auch theoretisch, zum erstenmal als die höchste und erhabenste Leistung des Menschengeistes anerkannt.

Der Dualismus der vorhergehenden Stufe hatte bewußte Absichtlichkeit im Schaffen des Künstlers fordern müssen. Die Immanenz des Allegorischen auf dieser Stufe erwächst einem kontemplativen Verhalten. Nur im Geiste klingen die Dinge zueinander als allegorische Sinnträger. Die Fähigkeit, den Blick loszulösen von den gegebenen Zusammenhängen, die Kraft. Bild um Bild zu einem Unendlichen zu erzeugen und ihre Beziehungen in der symbolischen Sphäre zur lebendigen Anschauung zu bringen, ist die Phantasie. Sie folgt aus dem Verstehen des metaphysischen Wesens der Dinge. Sie ist, trotz des widersprechenden Scheines, subjektiv wenigstens, kein willkürliches Umwirbeln der Tatsächlichkeiten, sondern ein passiv-aufnehmendes Verhalten. In der „Abendröte" macht Schlegel den Versuch, Bilder ohne jede Verbindung nebeneinander zu stellen, Bilder, die nicht wirken und werden, sondern nur bedeuten. Die Form der „Abendröte" ist gleichsam das Schema romantischer Phantasie. Der Begriff des Poetischen löst sich von der geformten Dichtung. Diese kann nur hinstellen, was an Poesie in den Dingen selbst liegt. Nur durch die Poesie der Dinge wird die Poesie der Worte. —

Das höchste Erleben ist zugleich höchster Wert. Das ist ja der Sinn der Kunst, daß sie das Unendliche der Flüchtigkeit der Stunde und der Beschränkung auf das



erlebende Individuum entzieht. Jedes Kunstwerk ist eine Etappe in der Erschließung des metaphysischen Reiches hinter den Dingen, eine Errungenschaft, ein Gewinn. Wie nun in der Wissenschaft jeder an die Leistungen des Vorgängers anknüpft — ist es aussichtslos zu hoffen, daß auch in dieser höchsten Sphäre ein stetiger Fortschritt zu erzielen wäre. Zwar zeigt die moderne Kunst noch nichts von solcher aufbauenden Arbeit, weil unsere Allegorien nicht allgemein und objektiv sind. Sie tragen zu deutlich den Stempel der Individualität ihres Schöpfers.

Wie anders in der Antike, deren Kunst als ein einziges Werk aus einem Guß erscheint. Die Alten hatten einen Schatz allgemeingültiger Symbole und Allegorien in ihrer Mythologie. Schaffen auch wir uns also eine Mythologie.

Fritz Strich hat die Bemühungen der Romantiker um eine neue Mythologie in aller Breite dargelegt. Ich will nur auf den Unterschied des Hamann-Herderschen und des Schlegelschen Mythologiebegriffs hinweisen. Herder und Hamann sahen in der Mythologie eine ursprüngliche Leistung des dichterischen Geistes im Menschen. Dichtung und Mythologie sind identisch. Schlegels Mythologiebegriff wächst nicht organisch mit der Dichtung. Er entspringt nicht so sehr dem Wesen, als der Aufgabe der Kunst, sie ist kein Uranfang, sondern Abschluß, aus einem Zweck abgeleitet.

Wie aber wird die neue Mythologie? Schon in ihrer Sprache haben sich die Romantiker eine Art Wortmythologie geschaffen. So wird auch die künftige Mythologie freie, bewußte Tat eines hochkultivierten Geistes sein. Wie, mit welchen Mitteln dieser kommende Riesengeist sie schaffen wird — erst die Erfüllung kann darauf Antwort bringen. Das Schicksal der romantischen Allegorie hängt daran.

V.

Auf unserer Deutung der romantischen Allegorie beruht letzten Endes der Wesensunterschied zwischen klassischer und romantischer Kunst. Auch die klassische Ästhetik hat den Symbolbegriff an krönender Stelle, aber er bedeutet etwas ganz anderes — ein Grund, weshalb wir uns des Sprachgebrauchs der Romantiker bedienend Allegorie vorzogen. Der Klassiker geht von der Natur aus, der Romantiker vom Geist. Goethe suchte das Göttliche nicht jenseits der Welt der Dinge, sondern in ihnen als Gesetz und Gestalt. Deshalb wurzelt sein Symbolbegriff durchaus in der Form. Symbolisch ist ein Ding, das i n seiner Natur bis zur absoluten Grenze erhöht ist. Das Allegorische der Romantiker geht über die Natur hinaus, das Symbolische Goethes in sie hinein. Das Ding wird bei Goethe m e h r es selbst als Symbol, während der Allegoriebegriff Schlegels es auflöst, es zu etwas anderem macht.

Fruchtbar werden Schlegels neue Gedanken am wenigsten in seiner Dichtung, die, dilettantischer Luft entsprungen, theoretisch angekränkelt, von dem neuen Allegoriebegriff nur eine stete Neigung zu frostigen Allegorien als zweifelhafte Mitgift mitbekommen hat. Aber den Zeitgenossen war ein tiefes Wort in die Seele gelegt. Inwieweit die Dichtung Novalis und Tiecks von Fr. Schlegels theoretischen Anschauungen bestimmt ist, läßt sich wohl nie mit Sicherheit feststellen. Wir haben es hier mehr oder minder mit Allgemeinbesitz zu tun, den jeder auf seinem Wege sich erworben. Und Schlegel ist eben der Theoretiker. In der weiteren Entwicklung wirft der Allegoriebegriff noch die letzten intellektualistischen Schlacken ab und wird zu dem, was wir Stimmung nennen. Die Vorstellungen stehen im Kunstwerk nur als Träger von Gefühlskomplexen, die sie in uns erregen. Clemens Schuy.

Rheinisches Geistesleben in ottonischer und salischer Zeit.

Durch den furchtbaren Zusammenbruch der karolingischen Herrschaft wurde das blühende Rheinland in ein Trümmerfeld verwandelt. Was die streitenden karolingischen Erben und rheinischen Magnaten geschont hatten, war vielfach den räuberischen Normannen zum Opfer gefallen. Nur einige Klöster wie Prüm ragten wie Inseln aus den Fluten der Zerstörung empor und retteten Reste der karolingischen Geisteskultur in bessere Zeiten hinüber.

Als das sächsische Herrscherhaus endlich das Rheinland in seine Gewalt brachte, herrschten dort weithin anarchische Zustände, und es bedurfte einer tatkräftigen und sorgfältigen Arbeit von Jahrzehnten, bis das Rheinland auch innerlich dem von den Ottonen mit neuem Glanze umgebenen Deutschen Reiche angegliedert wurde. Das verwaltungspolitische Mittel, das Otto der Große anwandte, um die Westmark auch innerlich zu gewinnen, war sein Bündnis mit der hohen Geistlichkeit, besonders mit den Bischöfen: sie wurden mit einer Fülle weltlicher Aufgaben betraut und entwickelten sich fast ausnahmslos zu festen Stützen der ottonischen Herrschaft am Rhein. Ottos des Großen jüngerer Bruder Brun bekleidete jahrelang zugleich die Würde eines Kölner Erzbischofs und eines rheinischen Herzogs. Auch wurde ihm zeitweise die Reichsverweserschaft übertragen. Noch einmal wie in der karolingischen Blütezeit wurde Deutschland vom Rheinland aus regiert.

Brun hat jedoch nicht nur in der politischen, sondern auch in der Geistesgeschichte des Rheinlands seine Spuren hinterlassen. Es ehrt die ottonische Rheinlandpolitik, daß in ihm nicht nur ein fähiger Beamter, sondern auch ein einflußreicher Kulturträger an die entscheidende Stelle gesetzt wurde. All die mannigfaltigen Wissens- und Bildungsanregungen, die der vielseitige, hochbegabte Jüngling während seiner Lehrjahre in der Utrechter Domschule und am königlichen Hofe seines Bruders in sich aufgenommen hatte, übertrug er an den Rhein und ließ sie dort reiche Frucht tragen. Mit ihm wird ein Führer der ottonischen Renaissance am Rheine heimisch. Sein Biograph Ruotger, ein sächsischer Benediktiner, entwirft von dem allem eine glänzende Schilderung. Besonders Bruns rastloser Tätigkeitstrieb nötigt ihn zu hohem Lobe. Wie der Hohepriester die Bundeslade, so habe Brun stets seine Bibliothek bei sich gehabt. Vor allem der Kölner Domschule sind seine angestrengten Bemühungen zugute gekommen. Für eine Reihe anderer rheinischer Bildungsanstalten wird sie vorbildlich. Unter



Brun recht eigentlich wird Köln auch in geistiger Beziehung zur Metropole des Rheinlands. Seine geistlichen Pflichten hat Brun darüber nicht vernachlässigt. Wie er als Bischof auf eigene häufige Predigt großes Gewicht legt, so sucht er auch aus den durch ihn zu strengem kanonischem Leben zusammengeschlossenen Weltgeistlichen wirkliche Prediger und Seelsorger zu machen. Auch den weltflüchtigen Einsiedlern läßt er seine Hilfe angedeihen. Dagegen scheint er der damals emporkommenden streng asketischen oberlothringischen Klosterreform ferner gestanden zu haben. Seine Lieblingsgründung, die Kölner Abtei St. Pantaleon, besetzt er nicht mit finsteren Oberlothringern, sondern mit sächsischen Benediktinern, die von den modischen Stimmungen radikaler Abtötung noch kaum berührt waren. „Tätiges Leben, Dienst an Kirche und Vaterland, Wissenschaft waren seine eigenen Ideale": eine harmonische Natur, abhold allen Übertreibungen, weltoffen und verantwortungsvoll, ein Freund aller edlen Studien und ein verständnisvoller Förderer der bildenden Kunst.

In Bruns geistiger Gefolgschaft begegnet man unter ottonischer Herrschaft noch manchem ähnlichen kirchlichen Kulturträger, so dem Mönche Adalbert von St. Maximin in Trier, der eine inhaltreiche und formschöne Reichsgeschichte schuf und später zum Erzbischof von Magdeburg emporstieg, so auch dem Erzbischofe Ekbert von Trier, dem Sohne eines holländischen Grafen, der sich als Freund einer prächtigen Ausgestaltung des Kultus erfolgreich betätigt. Daher sein lebhaftes Interesse für Paramente und besonders für liturgische Bücher. Eine blühende rheinische Schule der Buchmalerei entwickelt sich unter ihm in Trier und Echternach, in der man die starke Nachwirkung der hochstehenden altchristlichen Überlieferung noch deutlich spüren kann. Immer mehr sind es auch rheinische Kulturzentren, die unter den Ottonen denen im Sachsenlande ebenbürtig an die Seite treten. Das ist ein Beweis dafür, daß die ottonische Herrschaft dem Rheinland mit der äußeren Befriedigung auch einen inneren Kulturaufschwung gebracht haben muß. Wie die Ottonen auch sonst an die Karolinger anknüpfen, so erneuern sie auch planmäßig die segensreichen Bemühungen um den Ausbau einer höheren Geisteskultur. Auswärtige sächsische und bodenständige rheinische Bestrebungen verknüpfen sich zu gemeinsamem Werke.

Wenn die weitere Entwicklung des rheinischen Geisteslebens unter den Saliern bis in die ersten Jahrzehnte des zwölften Jahrhunderts hinter manchen Erwartungen zurückblieb, so lag das an dem Ausbruch des kirchenpolitischen Kampfes zwischen den beiden Gewalten, von deren einmütigem Zusammenwirken der Fortschritt auf allen Gebieten abhängig blieb, an dem bis zu erbitterter Fehde verschärften Gegensatze zwischen Königtum und Kirche. Unter den langwierigen Wirren des sich zum Gregorianischen Kirchenstreite erweiternden Investiturstreites mußte auch das rheinische Geistesleben schwer leiden.

Besonders die kirchlichen Kreise waren durch den kirchenpolitischen Kampf auch am Rheine während des späteren elften Jahrhunderts voll in Anspruch genommen. Über das kirchenpolitische Gebiet hinaus beschränkten sie sich auf literarische Verteidigung der Kirchenlehre, besonders der Abendmahlslehre gegenüber den von Frankreich ausgehenden Angriffen. Ein Lehrer an der Lütticher Domschule, selbst übrigens ein Franzose, stellte dafür gleichsam als Richtlinie den Satz auf: „Gott haßt die allzutiefen Forscher". Abt Wolfhelm von Brauweiler schrieb an den Abt Meginhard von Gladbach einen Brief über die Abendmahlslehre. Andere widmeten sich der Rechtfertigung des Reliquienkultes. Besonders die strenge Askese gewann jetzt vom französischen Cluny her am Rheine großen Anhang, zumal da sie sich bald auch gegen das Staatskirchentum der deutschen Könige verwenden ließ. In ihrem Dienste verzehrte sich der bedeutendste rheinische Kirchenfürst und Kirchenbauer, Anno von Köln. Seine Siegburger Gründung wurde im Gegensatz zum brunonischen St. Pantaleon eine Stätte entsagungsvoller Selbstzucht. Immerhin wurden in Siegburg doch auch bestimmte geistige Betätigungen gepflegt. Hier ist die lateinische Lebensbeschreibung Annos entstanden, die ihren Helden ganz in die mönchische Beleuchtung rückt, hier aber auch das deutsche Annolied, das seinen lokalen Stoff in einen allgemeineren Rahmen hineinstellt und damit einem gewissen rheinischen Universalismus huldigt, der durch alle partikularistischen Irrungen immer wieder hervorbricht. Der geistvolle Verfasser schickt seiner fesselnden, künstlerisch geformten Erzählung eine universalgeschichtliche Einleitung voraus, die sich keineswegs auf Aeußerlichkeiten beschränkt: alle Geschöpfe Gottes hielten sich an das ihnen von Gott verliehene Gesetz; nur das höchste Geschöpf Gottes, der Mensch, habe sich dagegen versündigt, und daraus sei alles Unheil entsprungen. . .

Ganz anders als sein Vorgänger Brun war Anno eine eigenwillige, selbstherrliche Gestalt, weit entfernt davon, die Interessen des Königtums am Rheine seinen eigenen und denen seines werdenden geistlichen Territoriums unterzuordnen. Politik und Kirchenpolitik füllten sein bewegtes Leben aus. Aber schließlich zog er sich doch nach Siegburg zurück, und diese seine Gründung verdient auch einen Platz in der rheinischen Geistesgeschichte. Für einige Zeit stellte sie die älteren Klöster, sofern sie von ähnlichen Gedanken erfüllt waren, in den Schatten.

Aber auch die königliche Partei zählte am Rheine zahlreiche Anhänger. Gleich Annos Nachfolger Hildolf, Sigewin, der Begründer des Gottesfriedens am Rhein, Hermann III. und Friedrich I. verdankten dem gebannten Könige Heinrich IV. ihre Erhebung und vertraten durchweg seine Sache. Der Trierer Scholastikus Wenrich verteidigte den König auch mit der Feder, indem er in einer Denkschrift dem Papste selbst wegen seines Kampfes gegen den König die schwersten Vorwürfe machte, und die Bürger der aufstrebenden Stadt Köln waren die letzten, die auf der Seite Heinrichs kämpften. So widersetzte sich auch am Rheine eine weitverzweigte königsfreundliche Partei mit Wort und Tat den übertriebenen Machtansprüchen der Kirche. Aber der Kampf, den sie gegen einen überlegenen Feind auf sich nahm, war zu schwer und zu aufreibend, als daß er für die Pflege selbständiger Geisteskultur noch Raum gelassen hätte. Die Laien gar sind erst viel später mit



selbständigen Leistungen in der rheinischen Geistesgeschichte hervorgetreten.

Die Machtstellung der kirchlichen Kultur blieb im Zeitalter der Salier am Rheine noch fast ganz frei von jeder Erschütterung. Das rheinische Geistesleben entfaltet sich auch während dieser Periode, soweit man überhaupt etwas davon erfährt, ganz im Schatten der Kirche. Die Theologie spielt noch immer die beherrschende Rolle. Man sieht es an der bedeutendsten Figur, dem Abte Rupert von Deutz, der den letzten Salier noch um einige Jahre überlebt hat. Er war ein gelehrter Theologe, aber auch nicht ohne Interesse für die Naturkunde, wie das Mittelalter sie verstand, darin schon ein bescheidener Vorläufer Alberts des Großen. Von den damals in Frankreich zuerst ausgebildeten neuen dialektischen Methoden will er nichts wissen, obwohl ihm die Philosophie nicht fremd bleibt. Im allgemeinen begnügt er sich in seiner Bibelerklärung mit dem Weiterspinnen überlieferter Gedanken. Auch seine klassische Bildung geht über das damals Übliche kaum hinaus. Er hätte den Satan nicht aus dem Griechischen abgeleitet, wäre er selbst dieser Sprache mächtig gewesen. Als bahnbrechend kann man ihn deshalb nicht bezeichnen. Aber das Verdienst seiner fruchtbaren und umsichtigen Schriftstellerei liegt darin, daß sie dazu hilft, den Faden der Überlieferung kommenden Geschlechtern zu selbständiger Weiterbildung zu übergeben.

So ist das rheinische Geistesleben, soweit es sich in den Stürmen der Zeit überhaupt entfalten kann, noch ganz von der kirchlichen Vergangenheit beherrscht, als mit der staufischen Periode ein neues weltoffeneres und weltfreudigeres Zeitalter heraufzieht. Die Zukunft des rheinischen Geisteslebens war davon abhängig, daß neue Keime in das alte Erdreich eingesenkt wurden. Die Not der Zeit hatte, als die Staufer auf den Spuren der Ottonen und der Karolinger ihre Herrschaft am Rheine begründeten, all jene reichen Fähigkeiten, zu deren Gebrauch der bildungsfähige, schönheitsbegeisterte und geistig so regsame rheinische Stamm befähigt war, noch nicht zur Entfaltung gebracht. Es war die Mission der Hohenstaufen, auch am Rheine neues Leben aus den Ruinen hervorzuzaubern. Justus Hashagen.

Zum Drama und Theater der Gegenwart.

I. Der Weg zum religiösen Drama.

Die Griechen hatten ein religiöses Drama. Unsere Gymnasien suchen es noch immer zu vermitteln. Wir werden sehen, warum das Bemühen vergeblich ist.

Die Asiaten, von Indien bis China, haben ein Drama, das im geistigen Gehalte religiös oder mindestens sittlich-religiös zu nennen ist, zu dem wir Europäer aber nie kommen können, da es als Kunstform zerfließend ist, also in der künstlerischen Struktur nicht das ist, was wir Europäer überhaupt „Drama“ nennen. Also ist davon hier nicht zu reden.

Die Gründe, warum das griechische Drama nicht unser innerliches seelisches Eigentum zu werden vermag, trotz jahrhundertelangem Humanismus und Griechenanbeterei, sind im wesentlichen zwei, oder drei: weil eine uns fremde, völlig fremde Welt trotz jahrhundertelangen „Lehrens“ nicht auf unser mehr nördliches, dunkles, mystisches Wesen und Fühlen aufgepfropft werden kann; dann weil, je mehr wir Christen wurden, uns die eminent heidnischen Stofflichkeiten und heidnischen Geistigkeiten der griechischen Dramen um so mehr abfallen müssen (und wir werden immer mehr Christen), und drittens, weil die meist von Philologen, nicht von Dichtern gemachten Übersetzungen hindernd zwischen unserer Seele und dem Griechentum stehen. (Wo ein wirklicher Dichter — d. h. Sprachkünstler — wie Hölderlin, griechische Dramen übersetzte, kamen sie uns schon näher. Völlig nahe kommen sie uns auch da nicht . . . Doch darf nicht vergessen werden, anzumerken, daß die Herren Philologen eiligst die Hölderlinsche Übertragung herunterrissen.)

Seine religiöse Geistigkeit braucht ein Volk durchaus nicht im Drama zu leben und zu zeigen. Ja, man kann auf den Gedanken kommen, daß gerade sehr religiöse Völker und religiös hochstehende Völker sie gerade nicht im Drama ausleben. Ein Beispiel sind die Juden, die, trotz ihrer ägyptischen Zeit und Wüstenwanderung, sehr früh ein geistig und religiös hochstehendes Volk waren — als solches herrlichste Epik, wundervollste Lyrik hervorbrachten, aber nirgends ein Drama. Es könnte scheinen, daß „Drama“ und vor allem „Theater“ schon eine gewisse Verweltlichung der „Kultur“ voraussetzen, um da zu sein — man denke an die Zeit um Shakespeare, an die Zeit des klassischen französischen Dramas, an die Zeit unserer Klassiker, vor allem Schillers. Man denke auch an unsere Gegenwart, an diese infame, niederträchtige Zeit, blöd und geistlos, schwatzhaft und verlogen wie fast nie eine Zeit.

Doch dem sei nun wie ihm wolle — das Thema ist angeschlagen, wir wollen sehen, ob es ein Klang werden könne. Das kann es nur, wenn in Menschen von gestern, heute und morgen eine Sehnsucht danach ist! Das ist der Fall, ungesprochen und ausgesprochen.

Ich meine das nicht nur, weil es Oberammergau gab und gibt (das ich nicht kenne), — weil es seit Jahrhunderten Passionsspiele und überhaupt religiöse Spiele gab (welche Ausführende und Genießende immer vom weltlichen „Theater“ unterschieden haben wollten). Das meine ich mehr noch deswegen, weil in der Linie dessen, was wir die Entwicklung des dichterischen Dramas nennen können, sich erst leise, heimlich, dann immer mehr und immer deutlicher, das ankündigt, was ich nun in meinem Sinn religiöses Drama nennen möchte. Seit den letzten hundert Jahren ist es vielleicht am klarsten und begreiflichsten an Kleist und Hebbel, und ich will darüber ein paar Worte sagen: bei Kleist war immerhin schon ein nationaler Glaube und ein nationales Leiden, auch nationale Prophetie — das alles zusammengefaßt und gestaltet von einem Dramatiker ersten Ranges (was im einzelnen dazu, auch etwa kritisch, zu sagen wäre, kommt für meine Betrachtung hier nicht in Frage). Hebbel, weniger befreit in der sprachlichen Form, enger in der Sprachform, geht mehr in das Einzelschicksal hinein, gewinnt aber da denkerisch und in der dich-



terischen Anschauung eine Hochebene des geistigen Daseins, wo der neue Mensch geahnt, ja erschaut wird — wenn auch die Menschen dieser seiner Dramen noch am Heraufmühen auf diese Ebene zerbrechen. Wir können, nein wollen und müssen hier, in jedem Wort und jedem Gedanken, die religiöse Betriebsamkeit der Kirchen und Pastoren dahinten lassen (die nie ihre Zeit und ihre Künstler verstanden haben), wir haben dies alles ganz allein aus uns zu begreifen. Zunächst: wir haben hier von zwei Dingen zu reden, die wohl miteinander parallel gehen oder sogar eine Symbiose miteinander eingehen, aber gleichwohl zwei Dinge sind: Drama und Theater . . . Ich glaube, das religiöse Drama ist oder muß sein eine Sache vieler Einzelner, die der Kirchen, Sekten und Gemeinschaften satt sind, die aber gleichwohl auf eins nicht verzichten wollen: auf den Ausgleich des Leids der Welt, auf die Verkündigung eines Evangeliums, einer Liebe, eines Glaubens an Zukunft, auf die Überwindung des Hier in einem Dort . . .

Haben wir das ausgesprochen, müssen wir uns auch klar sein, daß wir damit den Dichter, der heute zumeist nur ein Literat ist, der die Zeit und die Zeitgenossen geschickt ergreift, der ein geschickter Wortemacher ist, anders fundieren. Anders als die allermeisten der heutigen Dichter, aber nicht wesentlich anders als die großen Meister der Vergangenheit. Der Dichter, den ich meine, muß durchaus im Gehalt bei der Bibel, der Edda, der indischen religiösen Dichtung, dem Mittelalter stehen. Aber er muß, außer daß er ein religiöser Mensch, eine brennende Flamme Gottes ist, auch sein: ein vollendeter Künstler, ein vollendeter Dramatiker. Außer daß er mit seinen Gesichten, mit seiner Weisheit von Gott kommt und Erlösung bringen will — muß er ja das alles in der Zeitlichkeit und im Hier und sogar auf unheiliger Bühne sichtbar und erlebbar machen. Muß er ja auch, gerade weil er alles ästhetische Genießertum austreiben will aus der Kunst, die vollendetste sogenannte ästhetische Sinnfälligkeit, die adäquateste Schönheit seinem Werke gewinnen. Aber: er kommt herauf aus den Tiefen des Daseins — er hat die Hölle gesehen, die der Angst und der Verdammnis. Er hat das Tiertum des Menschen gesehen. Den Widerstreit der Triebe, den Haß, die Schmach des Menschen am Menschen. Aber er wäre ja nicht der Dichter und der religiöse Mensch, wenn er nicht dem allen einen Sinn oder eine Verkündigung, eine Liebe, eine Weisheit, Erlösung wüßte.

Er wäre auch nicht der religiöse Mensch — und er wäre als Dichter nicht der Finder neuer Wege — wenn er nicht zugleich der Zweifler wäre, der sich hinstellt vor Werke der Vergangenheit und fragt: Muß das so sein? Und da er weder ein Pfaff noch ein Asket ist, hat er das Blut der Erde und Gottes heiliger Natur in seinen Adern kreisen. Er stellt sich vor das Leben und fragt: Müssen denn immer Menschen leiden? und wartet der Antwort nicht, sondern antwortet selber: Schlagt die auf den Schädel, welche sagen, der Mensch muß leiden. Er will Raum, und dazu braucht er Reinigung. Zuerst ist das Leben zu reinigen von all den Ungerechtigkeiten, die offenbar sind. Es soll kein Mensch hungern noch elend wohnen. Noch aus Mangel an Brot und anständiger Wohnung verkümmert werden an seiner Seele. Dies ist Angelegenheit des sozialen Staats, dies Angelegenheit eines selbstverständlichen Tuns vom Menschen am Menschen. Dies ist fortan einfach Pflicht. Was in solcher Hinsicht einem Menschen fehlt, muß fortan von der Gemeinschaft erzwungen werden. Das haben wir Jahrzehnte schon so gefühlt — freilich ohne mutig genug gewesen zu sein, es auch zu erzwingen. Aber da unser ganzes Wesen seit langen Jahren solche Forderungen des sozialen Gewissens schon bejaht, kann der Dichter hier in diesen Gebieten des Lebens keine Dramen mehr finden. Und was von bisherigen Dramen in solchen Gebieten sich bewegt, das ist tot. Mehr noch ist tot. Unser ethisches Gewissen hat die Jahrzehnte nicht geschlummert, oder wenn es geschlummert hat, ist es doch gewachsen. Es steht heute da und sagt: Der Mensch soll die Schande vom Menschen nehmen. Christ vor zweitausend Jahren sprach schon so. Hätten wir Christentum statt Kirche gehabt, säße das jetzt fest und unverrückbar in den Schädeln der Menschen! Die Gemeinheiten der — ach — so Ehrbaren — nicht zuzugeben: daß Kinder immer von Gott sind und also ein uneheliches auch keine Schande! Daß Schicksal und Not mannigfacher Art — nicht Schande und Selbstverschuldung — sondern eben Schicksal und Not sind. Nur die Gemeinheit spricht: Weil du, Mensch, in Schicksal und Not gekommen bist, ist das Beweis, daß Gott wider dich ist! Maria Magdalena, die Tragödie, ist tot. Ganz und gar tot. Wir wissen heute, daß der Alte, der seine Tochter in den Brunnen jagt, ein ehrbarer Narr ist.

Jubelnd begreift der Dichter, daß es eine Überwindung der Tragödie gibt — zum mindesten in vielen Fällen. Er ist vorsichtig genug, ihre Möglichkeit für manche Fälle noch offen zu lassen. Aber er weiß nun schon, daß der Untergang des Menschen im Drama, also die Tragödie, in so vielen Fällen nur deswegen geschah, weil die Menschheit bislang so vielem Schicksal einen Sinn nicht ersah. Daß aber nunmehr dort, wo zu Menschen, die aus Schmerz oder Schicksal nicht mehr leben mögen, ein großer, guter Mensch tritt, der sagt: Du brauchst nicht sterben, auch darfst du noch nicht, daß da der Mensch nicht untergeht. (Aber wie gesagt, er ist vorsichtig genug, die Möglichkeit von Fällen offen zu lassen, wo die widerstreitenden Parteien eines Dramas nicht zusammenkommen, die eine oder beide untergehen, und also eine Tragödie noch geschieht.)

Ich knüpfe noch einmal da an, wo der Dichter und religiöse Mensch in Welt und Menschen schrie: alles, was an äußerer und auch seelischer Not der Menschen zu lindern ist, das zu lindern ist Pflicht von heute an — dies ruf ich nicht als Dichter, sondern weil sattbäuchiges Pfaffentum seiner Pflicht vergaß, dies jahrhundertelang zu rufen . . .

Aber dann horcht der Dichter tiefer in sich und andere und erhorcht — trotzdem immer noch leises Weinen, und weiß endlich, daß etwas bleibt im Leben, auch wenn alles, das an Pflichtgemäßem zwischen Menschen geschieht, was möglich ist, auch wo nicht der Mensch den andern an sich leiden macht . . . etwas bleibt, das dann, wenigstens so weit wir heute sehen können — Element des Daseins ist: ein Schmerz und eine Tragik . . .



Da steht der Dichter auf, den Blick gerad und weit und hoch — die Mienen zwischen Erschütterung und Glück schwankend, gedenkend eines Wortes eines Künstlers und religiösen Menschen (des „Einen"): „Das Glück der Auserwählten ist Leiden". Und wie sollten nicht letztlich alle auserwählt sein und leiden müssen! Nur daß dann Leiden nicht mehr Willkür und Feigheit und Unanständigkeit anderer als „Grund" hat, — sondern innerste Notwendigkeit der Menschen untereinander ist. Das Menschendasein ist tragisch . . . Aber der Dichter verneint gleichwohl — die Tragödie . . . Gleichwohl. Er weiß: die reine, blanke „Kunst" einer streng geschlossenen Dichtform — ist nicht der Menschen letztes Ziel . . . Über diese Form (der Kunst) wölbt er . . . Nachthimmel und Sterne und das große — Wunder: daß hier, im Spiel, aus Menschenhirn erdacht, mit Menschenhand geschaffen und von Menschen auf der Bühne dargestellt, letztlich etwas aufsteht, — was noch meist nicht im Leben und in der tiefsten Tragik aufsteht, eine neue Schönheit, eine Schönheit, die über das hinaus geht, was bislang geschlossene Dichtform bot und bloßer Dichtergeist ersann: das Wort eines Weisen, das Hinwegschieben einer Wand vor der engenden Not der Herzen — und sieh: eine unendliche Weite tut sich auf — — und unendlicher neuer Raum, zu leben.

Das religiöse Drama ist auf dem Wege. In manchen freilich nur erst dumpf erahnt. Immerhin erahnt. Es wird sein. Es wird die neuen Menschen vor sich vereinigen oder die, die auf dem Wege zu neuem Menschsein sind. Es wird die Sehnsüchtigen vor sich vereinigen, die neuen Raum zu leben suchen und brauchen. Es wird nicht anders denn bisher auch — vollendetes Drama sein —, wird aber ein Mehr haben: großen Stil, machtvollstes Wort, Aufdecken von Gründen und Abgründen, Seligkeit und Süße des Worts und des Lösens und Erlösens . . . Lossprechen von der Schuld des Menschen (denn auch die Schuld wird immer wieder einmal da sein — aber nicht Vernichtung des Menschen in der Schuld) . . . und ein ungeheurer Glaube muß sich auftun im religiösen Drama der Zukunft, daß Welt und Leben — sowohl räumlich wie geistig-seelisch — immerdar Raum genug haben werden zum Leben — für einen jeden.

Karl Röttger (Düsseldorf-Wersten).

Ende und Anfang im Expressionismus.

Wenn derjenige, der im sehnsuchtsvollen Ausschauen nach einem neuen Lande vertrauend eine Wegstrecke mit dem Expressionismus mitgegangen ist, seinen Blick und seine Schritte rückwärts wendet und wieder auf „alte" Kunst stößt: deutsche, italienische, ägyptische, chinesische, einerlei welche, wenn ihm deren gesammelte Kraft, ihr geruhiges Sein, ihre Wahrhaftigkeit, ihr um ein unverrückbares Zentrum in Ewigkeiten kreisender Kosmos, ihre Fülle, die lebendige Substanz einer ganzen geistigen Welt, ihr tönendes und klingendes Schweigen machtvoll gegenübersteht, so mag er wohl erschrecken ob der Leere und abstrakten Leblosigkeit, Übertriebenheit und Verkrampfung, Verlogenheit, der schreienden und kreischenden Belanglosigkeit — seiner Kunst. Und er mag darin wie in einem Spiegel voll inneren Erschreckens die Leere, die verkrampfte Verlogenheit seiner Zeit und seiner selbst erkennen.

Und dem er eben noch in sehnsüchtigem Vertrauen anhing, als Versprechen eines neuen Anfangs wird er jetzt leicht als Blendung und Teufelsspuk eines in seiner Sünde überfällig gewordenen Menschentums den andern verlogenen Blendwerken eben dieses verlorenen Menschengeistes zugesellen.

Wir wollen ganz absehen von der breiten und lärmenden Front des in unaufhaltsamer Bewegung befindlichen großstädtischen Expressionismus, der durch seine Massenhaftigkeit, seine wimmelnde Unruhe, sein Getöse die Szene äußerlich beherrscht, dessen Wesen darin besteht, überhaupt kein eigenes Wesen zu haben, sondern nur mitzumachen, nachzuahmen, zu übertreiben, künstlich aufzublasen, dessen Symbol die Reklame ist. Über diesen Zirkus brauchen wir uns nicht aufzuregen. Denn seine Existenz ist in einer durch die Großstadt in allen Lebensformen bestimmten Menschenwelt nun einmal unvermeidlich und muß mit dieser getragen werden.

In einer solchen Menschenwelt wird selbst das Echte in den Zirkus hineingezerrt. Auch einwachsendes und gewachsenes Gebilde verfällt rettungslos der lärmenden Mache der bloßen Lärmmacher. Der Glaube ist dem Mißbrauch durch die Reklame ständig ausgesetzt. Alle Aufregung auch hierüber ist — großstädtisch.

Es kann sich nicht schützen vor der Nachahmung und Übertreibung seitens der „Schöpferischen", des „Neuen Menschen", der „Chaotischen", „Kosmischen", „Visionären", „Ekstatischen", „Menschheitlichen", derer, die ihr Gefühl „in mächtigen, glühenden Wogen über das Chaos hinströmen" lassen, der „Geistigen", der Trompeter der „Liebe" und des „Gutseins". Mögen diese alle, deren erbarmungslose Bloßstellung und erquickende Wahrhaftigkeit der frivol lachende Dada ist, nun vor dem staunenden Zirkuspublikum ihre Kunststücke aufmachen aus kaltschnäuziger Geschäftstüchtigkeit oder aus — mehr oder weniger „idealistischem" — selbstsüchtigem Selbstbetrug, hier ist selbstredend nur der tolle Zirkus und Karneval einer wie verrückt im Leeren herumhopsenden Zeit, die endgültig am Ende ist. Diese Welt berührt uns nicht.

Wir fragen aber: Sind wirklich alle Gestalten im Garten des Expressionismus nur gekünstelte, routiniert gemachte „Blumen" aus Draht und bunt angestrichenem Zeitungspapier oder auch nur aus ihrem Mutterboden herausgerissene und in den großstädtischen Treibhäusern künstlich hochgetriebene Pflanzen? Ist in allen Bildungen nur Leere, Krampf, Verlorenheit, Verlogenheit, Vortäuschung? Ist im Expressionismus überhaupt kein wenn auch noch so kleiner Garten mit Geschöpfen, die aus einem Mutterboden in Sonne, Wind, Tau, Regen natürlich zu ihrer Form gewachsen sind? Ist hier nur ein Ende und gar kein Anfang in die Zukunft hinein?

Auf die letzte Frage kann es gar keine Antwort geben, die „richtig" oder „falsch" wäre. Ein theoretischer Streit ist hier ohne Sinn. Ob unser „Ende" zugleich ein „Anfang" ist, können wir theoretisch nicht wissen, — brauchen wir auch nicht zu wissen.

Ein Anfang ist ein Schöpfungsvorgang aus meine uns unzugänglichen Grunde heraus. Auch die Er-

füllung solchen Anfangs im Fortgang der Geschichte ist zuletzt Schöpfung. Wir können uns dargebotenen Anfang und erfüllenden Fortgang wohl durch unsere Sünde verfehlen, verbiegen, vorzeitig abbrechen. Wir können sie aber aus eigener Macht weder beschließen noch machen, und wenn wir uns noch so streng anstrengen. Wir können sie daher auch nicht rational wissen.

Die Folgerung, wo ein Ende sei auch ein Anfang, trägt nicht. Aus der Geschichte wissen wir zur Genüge, daß auch Kulturen zuende gegangen ohne Neugeburt. Es gibt also sicher ein wirkliches Zuende. Und wir können nur hoffend glauben.

Aber selbst an diesem Glauben hängen wir nicht als unserm Schicksal. Oder sollten es doch nicht. Unser Schicksal ist unsere Gegenwart, unser gegenwärtiges Sein, unsere gegenwärtige Aufgabe und ihre Erfüllung. Und erfüllen wir unser Sein und gegenwärtige Aufgabe wirklich, so ist es dieser wahrhaften Erfüllung gegenüber sekundär, ob unser Sein, unsere Gestalt in der Geschichte ihren Fortgang finden. Unser Sein hat und behält seinen Ewigkeitswert in sich selbst.

Wir stellen also die Hauptfrage: Wachsen im Garten des Expressionismus auch lebendige, lebensvolle, lebensstarke Gewächse? Sind im Expressionismus nicht doch auch lebendige Kräfte am Werke?

Hier besinnen wir uns. Es tauchen vor uns einige Gestalten auf. Und schließlich sehen wir in der Großstadtwüste des Expressionismus hier und da und dort vereinsamte, still schaffende Gärtner, von der Reklamewelt für ihren „Expressionismus" in Beschlag genommen, die redlich und treu in ihren Gärten graben, säen, gießen, jäten, pflanzen und ernten. Sind die Gärten auch gegenüber den großen, üppig grünenden und blühenden Wunderwelten der „Vergangenheit" mit ihren himmelragenden Wunderbäumen, ihren gigantischen Bergwelten, all ihrem Getier auch klein, oft kärglich, oft mit Unkraut bewachsen, meist schonungslos preisgegeben den heißen Staubwolken der Städte, vom trockenen Sand der Großstadtwüste immer bedroht, von Stürmen heimgesucht, so sind es doch Gärten, die wieder blühen und Frucht bringen, Stätten des lebendigen Menschen, Oasen in der Wüste der Trostlosigkeit.

Als solche Gärtner sehen wir am Werk Paula Modersohn, Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Emil Nolde, Christian Rohlfs, Wilhelm Morgner, Max Beckmann, Erich Heckel, Oskar Lüthy, Heinrich Campendonk, Walt Laurent, Richard Seewaldt, Paul Gösch, Wilhelm Tepp, Joachim Karsch, Otto Müller, Eberhard Viegener, Georg Schrimpf, Bernhard Dörries, Stanislaus Stückgold, Carl Mense. Und vergessen dabei nicht, daß in unsern Tagen noch manche Gärtner am Werk sind — Hermann Haller, Karl Albiker, Wilhelm Gerstel, Karl Thylmann, Julius Bretz, Adolf Schinnerer, Reinhold Nägele, Felix Hollenberg, Hans Peter Feddersen, Arthur Illies —, die nur nicht genannt wurden, weil sie keine „Expressionisten" sind.

Wenn wir nunmehr unsere andere Frage wieder aufnehmen, ob wir in diesen Gärtnern und Gärten einen „Anfang" einer geschichtlichen Erfüllung haben oder nur die aus den letzten Resten einer fruchtbringenden Erde nachgesprossenen Spätsommergewächse einer erfüllten Epoche, so können wir auch jetzt eine Antwort nicht geben. Und wenn wir, gläubig in ihnen einen Anfang glaubend, weiter fragen, der Anfang zu welcher Erfüllung hier sei, so müssen wir wesensnotwendig auch hierauf die Antwort schuldig bleiben. Solches Fragen, das glaubt berechnen zu können, was Erfüllung durch Schöpfung aus jenem tiefen Grunde ist, ist Fragen der rationalistischen Leere.

Dementsprechend sind wir auch grundsätzlich nicht in der Lage, das volle Sein jener echten Bildungen schon heute zu sehen oder gar zu definieren. Wir sehen nur, was jetzt und hier unserm Auge sich öffnet. Und jede neue Erfüllungsstufe erschließt ein neues Gesicht des „Anfangs", der somit voll erschlossen und aufgeschlossen ist erst nach Abschluß der von ihm ausgehenden Geschichte. Es ist Sünde wider den heiligen Geist des Lebendigen, das volle Sein einer Gestaltung vorzeitig erschließen und begreifen zu wollen.

Bleiben wir bei unserer im Glauben vollzogenen Voraussetzung, daß wir nicht nur ein Ende sind, so erhalten nunmehr auch außerhalb der Welt jener Gärten viele Erscheinungen dieser Zerfallswelt das Doppelgesicht des Zerfalls und des im Zerfall anbrechenden neuen Anfangs. Und manches auch nicht lebendig Wachsende und Gewachsene wird mehr Anfang als Ende. Manche Züge der Verkrampfung lösen sich etwas und bekommen über den Agoniekrampf hinaus tröstliche Züge als Ankündigung der Geburtswehen einer neuen Welt.

Der Schrei kann hier sein der Schrei der echten Not, der ersten dämmernden Erkenntnis, der echten Anklage.

Die im Bilde vollzogene Zerschlagung der Naturformen kann hier sein Empörung gegen die Versklavung an den kausalen Naturmechanismus der „modernen" Weltanschauung, kann sein „Kettenrasseln", beginnende Befreiung.

Zertrümmerung der überkommenen Bildformen kann hier sein beginnende Loslösung von einer toten, geistknechtenden Kunstform.

Das Durcheinander von Gegenstandstrümmern kann hier sein Ausdruck der Befreiung einer im Großstadtwirrwarr empfindsam leidenden Seele, neuropsychische Abreaktion, Abladung durch Darstellung, um hinzufinden zum tiefen Grunde des Selbst.

Das Gegenstandsfeindliche kann sein ein Eintauchenwollen in einem Ur, einem Mütterlichen, ein suchendes Hintasten zu den Quellen des Lebens.

Das Spielen mit geometrischen, primitiven, mit erotischen Formwelten kann sein ein Heranholenwollen neuer Notwendigkeiten, erste dämmerige Ahnung solcher.

Das strenge Formbemühen kann sein die erste unwillkürliche Vorübung eines sich in der Zukunft geschichtlich erfüllenden Gestaltungswillens.

Der Krampf kann sein sehnsüchtigstes Verlangen, Armeausstrecken nach einem substantiellen Sein. Als solcher wäre er gegenüber dem schlampigen Plätschern im Strome der Gemeinheit die Ehre einer verkommenen Zeit. Wenn wir auch sagen müssen, daß er ein Hinausschielen über seine eigenen Möglichkeiten ist, ein Sich-größer-machen-wollen als man ist, also ein Ausweichen vor der unmittelbar jetzt und hier gegebenen Aufgabe.



Wenn wir auch sagen müssen: kein noch so sehnsüchtiger Krampf imponiert uns mehr, die wir die auch noch so geringe vollbringende Tat des Jetzt und Hier wollen.

Wir sagten immer: kann sein. Denn dabei bleibt es: in der Breite und Masse stehen wir nur vor dem nach letzten, „unerhörten“, „kolossalsten“ Reklameeffekten haschenden Krampf einer sterbenden Welt. Und dieser Agoniekrampf könnte nur als ein Anfang bezeichnet werden, insofern der Tod Raum schafft für das Leben. Es bleibt dabei: ob in den wenigen subjektiv anders gelagerten Fällen unser „kann sein“ seine faktische Erfüllung findet im Fortgange der Geschichte, ob also wirklich in der Auflösung hier ein Anfang angekündigt wird, kann nur die sich verwirklichende Geschichte selber uns sagen. Über diese Grenze kommen wir in Willen und Erkenntnis nicht hinaus. Hans Bäcker.

Theodor Fontane.

Zu der Gesamtausgabe seiner Werke, zweite Reihe in fünf Bänden, bei S. Fischer, Berlin. Gebunden 80 Mk., in Halbleinen 100 Mk.

Wenn der Verlag S. Fischer jetzt die zweite Reihe von Fontanes Schriften herausgibt, so tut er das wohl nicht allein, um ein einmal begonnenes Werk gleichsam aus Ehrenpflicht zu Ende zu führen. Dazu sind Papier und Käufer heute zu knapp. Diese neuen fünf Bände, die nur Autobiographisches und Briefe enthalten, werden es ohnehin nicht leicht haben auf dem Markt der Neuheiten. Wer verlangt heute Reisetagebücher zu lesen, die von dem London der fünfziger Jahre, vom Wilhelmshöhe Jeromes und Napoleons III. erzählen, wer nimmt teil an dem mühseligen Wege eines jungen Dichters aus der Herweghzeit, bis er auf diesem Weg ein alter Dichter wird in den Tagen Dehmels, der dann noch fast unbekannt die Seligkeit des Dichtenmüssens als einzigen Lohn für seine Mühe hat? Es ist wahr: „Von zwanzig bis dreißig“, „Kriegsgefangen“, „Aus den Tagen der Okkupation“, will uns fast wie Hirtenlieder anmuten beim Lesen gegen die Berichte aus der Flandernschlacht. Und doch ist „der alte Fontane“ mehr als „ein Stück aus dem Zeughaus“, wie ihn junge Leute gern nennen, wenn man ihnen Fontane zu lesen rät.

Bei Fontane muß ich oft an eine alte Schlaguhr denken; wenn die zum Schlag anhebt, dann macht sie umständlich ihre Anstalten, und man denkt, es will nicht recht werden. Aber wenn sie dann reinkommt ins Schlagen, dann ist alles ganz blank und hell und korrekt, fast ein bißchen jung. So geht es einem, wenn man „Ein Sommer in London“ liest, wo er im Jahre 1852 lebte. Man geht halb widerstrebend mit und kommt dann wie aus der Nebengasse eines persönlichen Erlebnisses auf die großen Hauptwege der Weltgeschichte, um hier das England der fünfziger Jahre von seiner schwärzesten Kehrseite gezeigt zu bekommen. Es ist wie mit der Schlaguhr, alles kommt schließlich blank, genau und scharf heraus.

Er heißt ein „Causeur“, und er hat es, glaube ich, selber von sich gesagt. Aber eigentlich stimmt das nicht so ganz. Er liebt die Causerie und schmeckt ihren Charme als ein Gourmand, aber wenn er plaudert, so klingt immer ein bißchen von Resignation mit, wie bei dem Liebhaber einer sehr reizenden Frau, der immer versichert, daß er von ganzem Herzen glücklich dabei sei. Ihm fehlt zum Causeur gerade eins, die unbekümmerte Hingabe, die Berauschtheit am eignen Wort. Seine Neigung zur Kritik, die immer wach dem provenzalischen oder gaskognischen Uhrwerk seines Wesens beigegeben ist, behütet ihn vor jedem Überschwang und erhält ihn der Brauchbarkeit fürs tägliche Leben. So oft ihn dies regulierende Gewicht auch verdrossen haben mag, so ist es doch gerade diese Kontrolle, die ihn so unbestechlich, so „richtig gehend“ urteilen läßt über Menschen und Zustände seiner Zeit, so daß er scheinbar Zeitliches vermag vom Gesichtspunkt der ewigen Richtung aus zu zeigen. Er weiß das selbst sehr gut. In einem Brief an seine Tochter schreibt er einmal gelegentlich einiger Worte über die damals mit und um Otto Brahm einsetzende moderne Kritik: „Diese Kritiken scheinen alle wie von Verbrechern geschrieben, die nur immer auf der Hut sind, vor Gericht nichts zu sagen, was gegen sie gedeutet werden kann.“ Fontane gehört zu jenen, die sich nie mit dem Mut des herausfordernden Angreifers brüsten, die aber tapfer für die gegebene Losung kämpfen und fallen.

Glück hat ihm dieser Sinn für das Tatsächliche, für die Grenzen einer Sache auch im engeren persönlichen Schicksal nicht immer gebracht. Man muß nur in den vielen Briefen lesen, die er in einer fast fünfzigjährigen Ehe an seine Frau Emilie geschrieben hat. Nie ist da die Gebärde überschwenglichen Gefühls, nie jenes Sichgehenlassen im Ärger oder Schmerz, das wir gerade dem Künstler so oft zugute halten müssen. Immer steht er in unbedingter Treue zu sich selbst und dem, was dieses Selbst in sein Leben hineinverpflichtet hat. Es ist eine Mode, heute Briefwechsel zu lesen, vielleicht, weil viele in unseren Tagen ein Vorlagemuster suchen aus Mangel an Kraft, die eigne Persönlichkeit zu finden. Obwohl ich glaube, daß niemand aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Christiane oder dem zwischen Liliencron und seinen Freunden mehr herausholen kann, als ihm seine eigne Fähigkeit zu nehmen erlaubt. Es bleibt auch hier Gesetz, daß der Becher der Gabe die Grenze setzt. Aber wenn ich hörte, jemand habe einem jungen Paar Fontanes Briefe an seine Frau zu lesen gegeben, so würde ich das gar nicht töricht finden. Denn sie sind aufrichtige Dokumente der Ehe, dieser problematischsten der Aufgaben, die wir modernen Menschen zu lösen trachten. Und Fontane hat sich um diese Aufgabe redlich bemüht.

Nicht weil die Umstände es ihm gerade schwerer gemacht hätten als sonst einem Dichter. Er war auch nicht weniger geeignet als andre zur Ehe. Im Gegenteil, er fühlt ganz genau seinen Vorteil, wenn er an seine Frau schreibt: Poetennarrheit und Poetendünkel haben mir über manches hinweggeholfen, das Du bitterer gefühlt haben mußt. Trotzdem seinem empfindlich reagierenden Wesen die geringe Schätzung des geistigen Menschen in Deutschland und das kümmerliche Los, das es diesem bereitet, eine beständige Reibung blieb, so erließ er sich eins nie: unter Einsatz seiner besten Kraft sich zur Aufgabe der Überwindung werden zu lassen, was wir alle nicht müde werden, als Tücke des Geschicks und tägliche Mühe zu bejammern. Wer darum Fontane heute liest, wer insbesondere seine persönlichen Bekenntnisse liest, die in der neuen fünfbändigen Ausgabe, darunter zwei Bände mit Briefen, enthalten sind, der begegnet darin einer Persönlichkeit, die nicht nur interessant, das ist anregend ist durch ihre Fähigkeit, aus dem Kaleidoskop der Weltgeschichte des vergangenen Jahrhunderts zahllose in Licht und Farbe sprühende Bilder herauszuholen, sondern er findet einen Menschen von seltener Sicherheit im Grundton, an dessen Hand, wie von einem unbestechlichen Führer geleitet, er die Dinge, Menschen, Zustände der Zeit unserer Väter kennen lernen mag. Eine Wanderung, die manchem von uns frommen möchte, der heute die schwerwiegenden Resultate am eignen Leibe spüren muß, ohne zu wissen, woher sie kommen. Nicht nur alte Leute werden Fontanes Jugenderinnerungen, dieses Gemälde halb Historien-, halb bürgerliches Genrebild, mit Vergnügen genießen, oder das Buch „Kriegsgefangen“, das bei aller zärtlichen Vorliebe für die Heimat seines Blutes, Frankreich so manchen gerechten Stich versetzt, weil es der Heimat seines Herzens Preußen nicht gerecht wird. Immer wird der Leser aus der Unbestechlichkeit, aus der Grundsätzlichkeit seines Urteils ein reines Bild dessen empfangen, was der Dichter ihm nahe bringt. Denn er sieht mit der Schärfe der Liebe ohne die Selbstgefälligkeit am eignen Wort. Mögen junge Leute heute spöttisch fragen, was sollen wir mit diesem Hohenzollerndichter. Wer Fontane kennt, und man lernt ihn erst kennen aus diesen autobiographischen Schriften, der sieht, daß dieser aus gaskognischem und provenzalischem Blut stammende deutsche Schriftsteller uns Dinge zu sagen vermag, die wir zwar einstecken müssen, weil sie richtig sind, wie die Stunde richtig ist, die seine Uhr schlägt, aber ob uns die Stunde genehm ist, danach fragt er nicht. Theodor Fontane ist sicher „zeitgenössisch“ zu nennen, aber wie vermöchten wir das Ewige zu erfahren, wenn nicht aus dem Zeitlichen? Es ist wie mit der alten Schlaguhr, sie macht mancherlei Umstände und einige Anstalten, aber „sie schlägt richtig“. Lisbeth Schäfer.

Meister Eckhart.

Meister Eckhart ist einer unserer ganz großen Denker, einer der großen Denker der Menschheit; er ist zugleich ein Meister unserer Sprache, wie wir nur wenige gehabt haben. Aber es ist



nicht leicht, ihn zu erfassen, schon aus äußerlichen Gründen. Der Besitz seiner Schriften war bekanntlich verboten; und wenn durch Verfolgungen ein Schriftsteller auch nicht vom Erdboden verschwindet, so leiden seine Schriften doch schwer unter ihnen: sie werden nur unter der Hand, im geheimen, vervielfältigt, nur für den praktischen Gebrauch seiner Anhänger, denen es nur auf das ankommt, was sie für sich selber brauchen, und nicht auf die Erhaltung einer schriftstellerischen Persönlichkeit. So stellen denn die erhaltenen Handschriften seiner deutschen Werke — um die handelt es sich hier, nicht um die lateinischen — ein philologisch kaum aufzulösendes Gemenge von Originalwerk, Auszug, Spruchsammlung aus seinen Werken, Überarbeitung und ganz fremdem Gut dar. Die klassische Philologie hat seit Jahrhunderten einen großen Stab rüstiger Arbeiter gehabt und hat sich deshalb wohl eher an solche verzweifelte Aufgaben gemacht; die Germanistik ist jung und hat wenig Arbeiter zur Verfügung; man muß sich nicht wundern, daß die Aufgabe, so ungeheuer wichtig sie war, immer hintangesetzt wurde. Bis vor etwa zehn Jahren mußte man sich mit den alten Pfeifferschen Texten behelfen. Dann kamen zwei Bände, leider in neudeutscher Übertragung, von Böttner, die zuverlässige Texte boten.

Gleichzeitig wohl mit Böttner ging Gustav Landauer an die Übertragung Eckhartscher Schriften. Landauer hat durch seine Arbeit wohl das meiste für eine weitere Verbreitung der Eckhartschen Gedanken getan; sie war lange vergriffen, jetzt ist sie in dankenswerter Weise neu gedruckt; wer sich in Eckhart hineinlesen will, dem sei sie auf das wärmste empfohlen*).

Die Neuausgabe ist von Martin Buber gemacht. Es kann auffällig scheinen, daß die Arbeit an einem so deutschen Mann, wie Eckhart ist, von zwei Juden gemacht wird, wie ja überhaupt der Eindruck der deutschen Mystik auf den jüdischen Geist sehr merkwürdig ist. Es liegt darin etwas von der Geschichte und vielleicht der Zukunft des Judentums. Eckharts Gott ist der deutsche Gott: er ist der Gott, der in den frommen Männern des deutschen Volkes lebte, von deren heimlichem Wirken wir heute nur etwas ahnen können, der dann in Luther, Kepler und Paracelsus wieder offenkundig wird, in den Pietisten sich etwas kümmerlich äußert und in unserm klassischen Idealismus wieder groß, der vor allem Kant und Goethe mit seinem Geist erfüllt hat, sich dann unbeirrt weiter zeigt in Männern etwa wie Theodor Fechner, Ernst von Baer und heute etwa in der Biologie von J. v. Uexküll wirkt und in der Revolution der Physik, welche wir heute erleben, in deren jüngstem Punkt wieder ein Jude, Einstein, eine wichtige Rolle spielt. Die Juden sind ja am meisten durch den Kapitalismus zersetzt. Nun, wenn wir Deutschen ansehen, was wir eigentlich heute sind, dann haben wir nicht viel Grund, uns vor diesem zersetzten Judentum zu rühmen, wie ja denn auch der Ausdruck „weiße Juden" oder „christliche Juden" bereits volkstümlich geworden ist. Dennoch vertrauen wir auf unsere sittliche Volkskraft, daß sie uns wieder hochführen wird; und wir haben Grund zu diesem Vertrauen, wenn wir die Geschichte der Ideen verfolgen, welche zuerst deutlich bei Eckhart auftreten und dann immer wieder spontan in unserm Volk hochkommen. Sollte nicht dasselbe für die Juden gelten? Die mystische Frömmigkeit deutscher Prägung ist bis heute das Höchste an Religion gewesen; wenn in so merkwürdiger Weise deutsche Juden in ihrer Ausgestaltung tätig sind, so ist das ein Zeichen dafür, daß das unglückliche Volk noch eine Zukunft haben wird, eine Zukunft, um es mit einem christlichen Wort auszudrücken: im Geist und in der Wahrheit.

Landauer gehörte zu jenen verwirrten jüdischen Literaten, welche an die Möglichkeit einer kommunistischen Gesellschaftsordnung glauben. Er hat seinen Irrtum mit dem Tode gebüßt, mit einem Tode, der nicht ganz ohne Größe ist. Er war kein schöpferischer Mensch — und vielleicht ist es hier, wo die eigentliche Tragik der Juden steckt —, er hatte mit einem ungeheuer feinen Verstandesinstinkt aufgefaßt, wo die wesentlichen Dinge des menschlichen Lebens liegen; aber er konnte sie nicht gestalten, weder für sich, noch für andere; er konnte sie nur verstandsmäßig behandeln, und so verfiel er in die ärgste Torheit, in die einer verfallen kann, zu der eben gehört, daß man mit einem Teil seines Selbst das Höchste erreicht hat, denn dem Gemeinen wird eine solche Torheit immer unmöglich sein: er wollte das, was seelisch möglich ist, wirtschaftlich machen und aus dem Erlebnis einiger weniger bedeutender Menschen eine bürgerliche Einrichtung schaffen, ohne das Erlebnis in eine Form zu bringen, durch die es der großen Masse zugänglich werden kann. — Vielleicht spinnt sich um ihn und um seinen Tod einmal ein Mythus: von einer frommen Seele, welche in dieser Welt eine Fremdlingin war. Der Mythus wäre nicht ganz unzutreffend. Dann würde die von ihm geschaffene Übertragung Eckharts weiter in die Zukunft gehen als das Werk eines Mannes, der doch wesentliche Züge der Heiligen hatte, und sein Name und sein Schicksal wären in edler Weise mit einem der größten Geister verknüpft, welche die Menschheit hatte. **Paul Ernst.**

*) Meister Eckharts mystische Schriften. In neuere Sprachen übertragen von Gustav Landauer und herausgegeben von Martin Buber. Karl Schnabel, Verlag, Berlin 1920.

Bemerkungen über die Lyrik Erich Bockemühls.

In allen Werken Erich Bockemühls tritt das eigentümlich Lyrische so stark hervor, daß sich eine Betrachtungsweise wohl lohnt, die an den Dichter auf dem Wege über den Lyriker heranzukommen sucht. Wenn eine alte Unterscheidung hier wieder angewendet werden darf, so ist zu sagen, daß Bockemühl viel mehr zur gesangals zur liedhaften Gestaltung seines lyrischen Stoffes neigt. Er verzichtet gerne sowohl auf den Halt, als auch auf den Zwang, wie ihn die regelmäßige Strophe bietet. Die Strophenform verfestigt den Stoff nach dem Sinn und Bedürfnis eines innerhalb des Gesellschaftlichen gewachsenen Gemeingefühls. Im strophischen Lied ist das Erlebnis auf eine Formel gebracht, die in ihrer Gliederung unmittelbar einleuchtet und ohne Übung faßbar ist. So bietet diese Formel auch die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß der auf sie bezogene Stoff einem möglichst großen Kreis irgendwie gesellschaftlich Zusammengekommener möglichst unmittelbar und gemeinschaftlich faßbar werde. Die Gemeinschaft aber, in der sich Erich Bockemühls schaffender Geist befaßt zu fühlen scheint, ist nicht gesellschaftlicher, sondern anderer, tiefer gegründeter Art. Bockemühl gehört nicht zu den Menschen, die sich vom Zufälligen zum gedankenhaft Gestalteten hin so reinigen, daß sie ihr Besonderes in dem aufgehen lassen, was an ihnen volks-, klassen- oder sonstwie gemeinschaftsmäßig überkommen ist. Er tritt vielmehr als grundsätzlicher Einzelmensch jenen Gemeinschaftlichkeiten gegenüber, wohl nicht in kaltem Hochmut, sondern in erkennender Liebe, aber stets im vollen Genusse seines Besondersseins. Die Gegenstände seiner rückhaltlosen Hingabe sind diejenigen, zu denen dem Glauben und Lebensgefühl des germanischen Menschen der Weg unmittelbar von Seele zu Leben offensteht: die Natur und des weiteren Gott in ihr, des engeren aber das Weib. Seine Kunst ist Verkörperung des Urgefühls. Und von hier aus ist seine sprachliche Technik zu verstehen. Wie nämlich der allerbesonderste Augenblick des von Augenblicksumständen bestimmten Naturerlebnisses dem ausgebildeten, sondermenschlichen Sinn zum Sprungbrett und treibenden Wasser des Gotteserlebnisses dienen wird, so dem entsprechenden, schöpferischen Sprachgefühl der besonderste Eigenton irgendeiner Wortgruppierung zum Zauberfenster, durch das sich plötzlich ein Ausblick in urtümliche Weiten und Tiefen darbietet. Und des Dichters solcher Art Aufgabe ist es, das so Empfangene aus der Lautharmonie der Empfängnisworte heraus lautmäßig zu entwickeln, nicht anders als der Musiker eine Phantasie aus einem Thema herausspinnt — nicht anders, das heißt: mit derselben Freiheit und in derselben Gebundenheit. So wuchsen, viel mehr der wachsenden Blume, dem Gebüsch und Kraut der Heide, dem ganzen Gewebe der atmenden und treibenden Natur als dem geschichteten Werk des Baumeisters ähnlich, jene wundersamen Zeugnisse einer schwingenden Seele, die als ein satter, tiefer Reichtum in Erich Bockemühls Büchern des Urgesanges „So still in mir" und „Worte mit Gott" gesammelt sind. Nachdem der „Charon" seit Jahren, leider nicht mit dem gebührenden Dank, den Lesefreudigen diese beiden Bücher dargeboten hat, kann man nur hoffen, daß die neuerliche Veröffentlichung zweier weiterer Bücher, so voll Seelenreichtum, frommer Schau und vielfarbigen Lebens wie „Mutter" und „Jesus" (im Verlag E. Mathes, Leipzig) die Gaben des Dichters einem weiteren Kreise von Wartenden bringen wird, und in ihren Folgen andere, noch brachliegende Reichtümer mehr. **Eduard Reinacher.**

Immermann.

Wenn Karl Immermann die Bedeutung im deutschen Geistesleben hätte, die ihm Harry Maync in seiner Darstellung zuschreibt, so wäre sein bei C. H. Beck in München über den Dichter erschienenes und mit allem Umstand der literarischen Wissenschaft geschriebenes Werk des hohen Lobes würdig, das ihm sicher ist.

In der Reihe der vom Verlag C. H. Beck herausgegebenen Biographien von Denkern und Dichtern, die mit Bielschowskis Goethe und Karl Bergers Schiller beginnt, um bunt genug über Lessing, Shakespeare, Herder, noch einmal Schiller (von Kühnemann), Kant, Kleist, Grillparzer, Lingg, Molière, Beaumarchais, Berlioz nach Platen zu wandern, ist er die vierzehnte Nummer. Ein solcher Platz gebührt ihm natürlich nicht, solange Hölderlin, Jean Paul, Mörike, Stifter, Keller, Hebbel, Uhland usw. fehlen; aber immerhin, wo Lingg aufmarschiert ist, kann sich auch Immermann zeigen. Es ist nun einmal so mit solchen Büchern, sie stellen immer eine Art Liebling des Verfassers vor; und ebensogut wie Hermann Lingg der Liebling von Frieda Port war, kann natürlich auch Karl Immermann der Liebling von Harry Maync, Professor der deutschen Literatur in Bern sein. Zu dieser Lieblingschaft gehört dann naturgemäß die wissenschaftliche Verarbeitung.

Diese wissenschaftliche Verarbeitung ist hier aufs gründlichste geschehen, und da es das Buch über Immermann oder kürzer gesagt den Immermann noch nicht gab, so hat nun Immermann in der wissenschaftlichen Literatur seinen festen Platz; er ist in die Akademie der endgültig Behandelten aufgenommen. Wer freilich der Ansicht ist, daß es Karl Immermann an etwas Wesentlichem zum Dichter gefehlt habe, wird es kaum unterschreiben können, daß er ein „großer deutscher Kulturträger" gewesen sei. Zur Größe ist dieser echte deutsche Charakter nicht gewachsen, auch Harry Maync wird der Zeit nicht entgegenarbeiten können, die über Immermann — von einigen Plätzen abgesehen — Gras wachsen läßt und sich andere Wege in der Vergangenheit sucht; trotz Ma ncs Berufung auf eine Bemerkung von Julius Bab steht es nicht stark um seinen Helden, den er sich vor einundzwanzig Jahren als „Anfänger" aussuchte und mit dem er nun sein Leben zum guten Teil hingebracht hat. Eigentlich ist es eine traurige Sache mit solcher Verarbeitung; der Wissenschaft nur soweit dienend, als sie Lebendiges wiederkäut, dem lebendigen Geist fremd wie eine Katalogisierung, ist sie letzten Endes auf den Bildungsbetrieb angewiesen, dem solche Verarbeitungen liebe: und zugänglicher sind als etwa die Dichter selber. Wobei die Ketzerfrage im Hintergrund bleibt, was letzten Endes eine derartige Verarbeitung mit der Wissenschaft zu tun hat? (Man lese etwa „Vita nuova" mit kritischer Kühle und denke an Ranke.) Abgesehen davon ist das Werk von Harry Maync natürlich denen wertvoll, die dem Dichter des „Oberhofs" eine dankbare Liebe bewahren. Warum sollte Harry Maync darin vereinzelt stehen? Ihnen kann es mit gutem Gewissen als der Immermann zu Weihnachten oder sonst einer Schenkgelegenheit empfohlen werden. S.

Plus und Minus.

Mit einem Novellenbuch diesen Titels (Musarion-Verlag, München) tritt Franz Kaibel als ein neuer Autor auf, von dem man merkwürdige Dinge erwarten darf. Vorläufig sind es fünf Novellen, und wenn auch keine von ihnen diesen Titel im strengen Sinn tragen darf, weil dem Erzähler immer wieder der geistreiche Verfasser dazwischen kommt, so ist doch jede aufs witzigste mit ihrem Falken ausgestattet, der nach Paul Heyses nicht unkluger Bemerkung ein Grundbestandteil jeder Novelle sein muß. Als Motto hat Kaibel seinem Buch ein Wort von C. F. Gauß vorgesetzt: „Meine Resultate habe ich schon lange, ich weiß nur nicht, wie ich zu ihnen gelangen werde", und selten ist wohl ein Motto so schlagend gewesen wie dieses. Ein außerordentlicher Kopf, der tollsten Einfälle voll, springt in den Zirkus, ganz unbedacht, daß er vorläufig weder die hohe Schule reiten noch seiltanzen kann. Sicher ist er allein seiner Natur, und die ist außerordentlich angelegt und außerordentlich entwickelt. Solch ein Stück wie das „Reich Gottes auf Erden" (mit dem Untertitel „Eine Schachpartie) kann sich nur ein Kopf von Rang ausdenken, und nur ein solcher kann es gedanklich so konsequent durchführen. Es handelt sich darin — nebenbei gesagt — um Calvin und seinen Ketzergegner Servet, den Calvin bekanntlich als Gottesleugner verbrennen ließ. In diesem Stück kommt auch der Freigeist Kaibel ungehindert in die Schranken, während man ihn in der ersten Novelle „Die schwarzweiße Marcia und die Realpolitik" (Eine „urchristliche Erzählung") vielleicht noch als einen dreisten Spötter nehmen könnte, freilich einen, der von ferne an den Meister der „Sieben Legenden" erinnert, nur burlesker und schließlich auch schärfer. Das letzte Stück „Professor Gott" ist denn auch ganz eine Burleske, und zwar eine moderne. Wer leicht verletzlich ist, den warne ich vor dem Buch, starken Geistern rate ich dringend, den Genuß nicht zu versäumen. S.

Die Welt um Rembrandt.

„Niederländische Novellen" nennt Walter K. Dammann seinen Band von 510 Seiten, der aber mit 130 Kapiteln eher als historischer Roman bezeichnet werden könnte; Novellen jedenfalls sind diese 130 Kapitel nicht. Äußerlich betrachtet ist das Buch eine Lesefrucht aus de Costers „Ulenspiegel". Gleich diesem reiht es Episode an Episode, nur daß ihm die feste Figur fehlt, die jener in seinem Ulenspiegel besitzt. Auch der Titel: „Die Welt um Rembrandt" stimmt nur insofern, als es die holländische Welt seiner Zeit ist. Eigentlich ist das Ganze ein Stück holländischer Geschichte, episodisch geschildert von einem Mann, der dichterische Neigung und Begabung hat. Eine Zwischenform also und doch ein Werk aus einem Guß, historisch etwa mit dem Gewinn zu lesen wie Burckhardts „Kultur der Renaissance" oder Gobineaus Dialoge aus der Renaissance, aber anscheinend sorgloser geschrieben, und jedenfalls noch mehr Genuß als Gewinn gewährend. Der Name des Verfassers war mir bisher unbekannt; ich buche es als gutes Zeichen unserer Zeit, daß jemand die Kenntnisse, die Geduld, die unermüdliche Arbeitslust aufbrachte, ein so reifes Buch zu schreiben. Gegenüber dem fertigen Geschreibsel ach so vieler Ruhmsüchtigen von heute ist es eine wahre Erlösung, wieder einmal einem Stück Kultur zu begegnen. Ich empfehle es gern und jedem, der mehr als einen Unterhaltungsroman lesen will. (Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig.) S.

Wilhelm Steinhausen.

Gerade recht zum 75. Geburtstag des Frankfurter Meisters brachte der Furche-Verlag in Berlin ein überaus sorgfältig gearbeitetes Werk von Dr. Oskar Beyer mit 36 ein- und mehrfarbigen Bildtafeln heraus. Es will mir scheinen, als sei noch keinem modernen Künstler eine so klare Darstellung zuteil geworden wie diese. Hier ist endlich einmal mehr gegeben als eine der landläufigen Verarbeitungen, hier hat offensichtlich ein feiner Kopf in Steinhausen das ihm nächstliegende Problem der modernen Kunst gefunden, um tatsächlich einen Essay im kühlsten Sinn zu schreiben. Auch die Anmerkungen zu den Abbildungen sind endlich einmal mehr als die beliebten Bildbeschreibungen. Jedenfalls werden alle früheren Darstellungen durch diese überholt und wahrscheinlich wird dieses Werk über Steinhausen das endgültige bleiben. Die Ausstattung ist musterhaft. S.

Biblische Geschichten,

in alemannischer Mundart erzählt von Hans Thoma. (Mit sieben Vollbildern von Hans Thoma. Verlag Friedr. Andr. Perthes, A.-G., Gotha.)

Mag auch die Hand des greisen Hans Thoma müde geworden sein — sein fromm lebendig Gemüt hört nicht auf zu wirken in Träumereien und guten Gedanken. In ihm ist keine Grenze zwischen dem Maler und dem Dichter, dem Sinnierer. Er hat jetzt seine liebsten Geschichten aus der Bibel nacherzählt, schlicht eingedeutscht, so wie er es so oft mit dem Pinsel oder dem Stift tat, der „Dialektmaler der deutschen Seele" im Bernauer Deutsch seiner Mutter. „... D' Muttersproch isch z' nöchst am Herze entstande, drum goht sie au z' Herze, sie isch so ganz ufrichtig — so daß sie das, was sie mit ihre Worte nit sage cha, lieber wegloßt und denkt — 's isch nit schad drum, i bruch kei verdlehnte Richtum, mi Herz isch voll genueg, so daß i au fremde Gschichte mitem eigne Schnabel verzehle will — so daß fremde Gschichte, wo üs gfalle, doduri zu use eigne werde könne."

So treu ist das Schwarzwaldbüble sein Leben lang sich selbst geblieben, daß es sich, nachdem es eine einundachtzigjährige Malerexzellenz geworden ist (die uns eine ganze eigene Welt schuf), so wenig von dem kindlichen Ausgangspunkt seiner letzten Weisheit entfernt hat!

Sieben Blätter aus Thomas Graphik schmücken das schmale Buch. O. D.

Die griechische Plastik.

Es sind nur 137 Seiten im Textband und 168 Tafeln im Tafelband, auf denen Emanuel Loewy seine Geschichte der griechischen Plastik gibt. Aber die beiden Bände in Pappband, zusammen kaum so stark wie ein handliches Buch, beschwören die ganze Welt der griechischen Bildhauerkunst. Der Verfasser ist kein Enthusiast von heute; in den Sielen griechischer Studien alt geworden, be-

wältigt er den ungeheuren Stoff in einer wahrhaft pädagogischen Meisterschaft. In vier Kapiteln (I. Die archaische Zeit, II. Phidias und die Bildwerke des Parthenon, III. Skopas und Praxiteles, IV. Lysipp und die hellenistische Plastik), jedes in sprödester Sparsamkeit geschrieben, weiß er ihn so abzuhandeln, daß der Leser die Entwicklung sieht und erlebt wie ein Schicksal. Nicht ohne Berechtigung ist das Werk Maria von Ebner-Eschenbach in „innigster Verehrung" gewidmet; man spürt aus den Sätzen, wie vertraut der Verfasser mit einer Stilistin von Ebner-Eschenbachs Gnaden geplaudert hat; sein Geist muß dem ihren nicht unfern gewesen sein in der unauffälligen Gediegenheit.

Es wurde schon gesagt, daß es sich um eine pädagogische Meisterschaft handelt, nicht also um Forschung und Resultate. Aber gerade solche Bücher von Rang sind uns blutnötig, weil die kurzgefaßten Handbücher meist bestellte Gelegenheitsarbeiten zu sein pflegen und dann allzuleicht der Liebe und umfassenden Kenntnis entbehren, wie sie dieses Werk trotz seines bescheidenen Umfangs aufweist. Zu beanstanden wäre lediglich die Kleinheit der Abbildungen und der nicht immer saubere Druck, wobei augenscheinlich ein Kriegs-Kunstdruckpapier der Störenfried war. S.

Eine Rabindranath Tagore-Biographie.

Seitdem der Nobelpreis unerwartet für die abendländische Welt dem indischen Dichter Tagore an den Kopf flog, ist er eine europäische Berühmtheit geworden, wie es vor ihm etwa Kippling war und nach ihm ein anderer sein wird. Davon abgesehen ist Tagore ein großer Dichter und ein freier, tiefer Mensch; und da eigentlich keiner mehr über ihn weiß als Gelegentliches, wenn er etwa im „König der dunklen Kammer" war oder eins seiner ins Deutsche übersetzten Gedichtbücher oder seine Abhandlungen las: so ist es kein übler Einfall des Furche-Verlags, eine Biographie des Menschen, Dichters und Philosophen Tagore herauszubringen. Und schon die Übersetzungen bezeugen, daß sich Julius Engelhard, der Verfasser, gründlicher mit dem Inder vertraut gemacht hat, als es bei solchen Gelegenheitsschriften der Fall zu sein pflegt. Daß dem Verfasser ein Bedürfnis der „Lesewelt" entgegenkommt, ist gewiß, ebenso sicher ist es aber auch, daß für uns Abendländer etwas gewonnen wäre, wenn es uns wirklich ein Bedürfnis würde, Tagore zu lesen. Freilich nur den Dichter, kaum den Essayisten oder gar Philosophen, der nicht immer auf der Höhe ist. Aller Gegenstand seiner Dichtung ist nämlich letzten Grundes Gott, und da Gott in Indien augenscheinlich mehr zu Hause ist als im Abendland, liegt der Gewinn auf der Hand. Zwischen der religiösen Lyrik, sagen wir etwa von Gerok und der von Tagore, liegt der Sturzacker, den wir zu überschreiten haben, damit aus unserer Bildung Kultur werde. Nicht das indische Gewand, sondern der menschliche Inder will zu uns sprechen. W.

Kunst in Holland.

Die staatliche Lichtbildstelle in Wien bringt im Verlag Ed. Hölzel, Wien, kleine Mappen heraus mit je zehn Tafeln und einem Bogen (16 Seiten) Text, die alle die „Kunst in Holland" als Thema haben. Wieder einmal muß man den Geschmack bewundern, mit dem hier die einfachste Aufmachung zu entzückender Wirkung gebracht ist; was Wien für das deutsche Kulturgebiet bedeutet, wird an einer solchen Kleinigkeit wie diesen Mappen klar, die es weder in Leipzig noch in München oder Berlin zu einer so günstigen Erscheinung gebracht hätten. Übrigens handelt es sich durchaus nicht um holländische Malerei: Dordrecht, Der Utrecht-Psalter, Der Dom zu Utrecht, Der Baumeister Verlage, Erasmus von Rotterdam im Bilde, sind die Themen der ersten Mappen, die natürlich nicht als wissenschaftliche Studienschriften, sondern als Gaben der Wissenschaft an die Allgemeinheit gedacht sind. Sie können mit bestem Gewissen jedem Kunstfreund empfohlen werden. S.

Politik der Geistigen.

Eugen Diederichs, der Jenaer Verleger, hat in einem Band, „Politik des Geistes", eine Auswahl seiner kulturpolitischen Aufsätze gesammelt, die er im Laufe der letzten Jahre in seiner Zeitschrift „Die Tat" veröffentlicht hatte. Das Buch eines Eiferers, eines Idealisten, eines geistvollen und aufrechten Kopfes. Es gibt nicht allzuviele unter seinen Kollegen, die sich ohne Rücksicht auf geschäftliche Profite so wie er in erster Linie ihrer Pflichten als „praktischer Helfer an den Werken deutscher Kultur" bewußt sind, die sich gewissermaßen als Kulturbeamte des deutschen Volkes fühlen: als Kanzler des Geistes. Seit mehr als zwei Jahrzehnten ist er als Mittler und Mitte eine Führerschar um sich zu sammeln bestrebt, die der Entwicklung der Zeit in die Speichen griff und eine sozial-kulturelle Erneuerung und Verinnerlichung des Volkstums vorbereitet hat. Längst ist der florentiner Löwe auf seinen Büchern eine Qualitätsmarke geworden, deren Bürgschaft man zu vertrauen gewohnt ist. Nun hat er die selbstbescheidene produktive Passivität als Verleger verlassen und ist aktiv unter die Sprecher getreten.

Eigentliche Politik bedeutet für ihn die, den Volksgeist gesund zu erhalten; Grundbedingungen dieser Volksgesundung sind unbedingte Wahrhaftigkeit in allen Lebensäußerungen, Innerlichkeit, Menschlichkeit: Überwindung des Materialistischen durch das Sittliche, ein neues Lebensgefühl. Die guten Geister, auf die er sich beruft, sind Fichte und Lagarde, Luther, Schiller und Herder, der Freiherr von Stein und Friedrich List. Wertvoll sind besonders seine Gedanken über eine Weiterentwicklung der Reformation in der Linie der deutschen Mystiker und der Denker unseres klassischen Zeitalters über die moderne Jugendbewegung und das Problem der Frau. Wichtiger als die Formen der politischen Einrichtungen ist für ihn eine seelische Gemeinschaft aller Glieder des Volkes unter einer schöpferischen Führerschaft: der Aristokratie des Geistes innerhalb der Demokratie. Diederichs prägt die Formel: „Demokratie gleich Zivilisation, Aristokratie gleich Kultur". Er ist in kein Parteidogma eingepfercht, nicht Parteipolitiker, sondern Kulturreformer, zählt zu jener überparteilichen Partei der Intellektuellen, jeder Minorität, die außerhalb der Massen steht, von der aus aber die ideellen Kräfte in die Massen übergehen.

Das Buch hat mindestens seinen Eigenwert als Bekenntnis einer starken Persönlichkeit, und wer etwa dem Gedankenkreis der Tat, der Hilfe, des Kunstwarts, des Vortrupps, des Werkbundes, der Freideutschen Jugend noch fremd gegenüberstehen mag, wird erstaunt die jungen Kräfte entdecken, deren Struktur sich hinter diesem Sammelband eines ihrer Bahnbrecher abzeichnet. Kräfte einer jungen Generation mitten unter uns, die die Abkehr vom Intellektualismus, wenigstens von Skeptizismus und Decadence, die aus ihm herausschwären, vollzogen und den Untergang des Abendlandes bereits überwunden hat. Otto Doderer.

Das Weinbrennerwerk von Artur Valdenaire.

Selten habe ich ein Werk so befriedigt aus der Hand gelegt, wie diese Weinbrenner-Biographie von Artur Valdenaire. Da hat sich einmal die oft so schlimme deutsche Gründlichkeit an einem würdigen Gegenstand erprobt. Denn Friedrich Weinbrenner, der badische Baumeister, ist alles in allem eine der würdigsten Figuren der deutschen Kunstgeschichte überhaupt. Viele sind von höherem Rang, selbst in seinem Gebiet der Architektur ist es ein Abstieg etwa von Erwin zu Steinbach zu seiner klassizistischen Bürgerkunst; aber wenige haben sich so glücklich mit ihrem Werk ins Leben zu setzen vermocht wie Friedrich Weinbrenner mit seinem Karlsruhe. Es war eine Ehrenpflicht der Stadt, ihrem baukünstlerischen Schöpfer ein Denkmal zu setzen, und dieses Denkmal hat Valdenaire in seinem Werk geschaffen. Was er da an der Hand von 254 Abbildungen ausbreitet als Ergebnis seiner langen und gründlichen Studien, dürfte alles enthalten, was von Weinbrenner wissenswert ist, und Valdenaire hat dieses Ergebnis aller Umständlichkeiten seiner Gründlichkeit entkleidet. Man fühlt sich bei ihm unter ebenso sicherer wie angenehmer Führung.

Nicht weniger anerkennenswert ist — und das sagt in diesem Fall viel — die Sorgfalt des Verlags mit diesem Werk. Der stattliche Band mit seinen 324 Seiten erinnert in nichts an die bekannten Buchgebrechen der Kriegszeit: Papier, Text- und Klischeedruck sind tadellos und völlig frei von den heute so beliebten Ausstattungsmätzchen. Würdig und solid wird das Buch für seine Hersteller zeugen. Der Preis von 30 Mark (freilich ohne Sortimenter-Aufschlag) ist sehr gering; so darf man hoffen, das Werk bald in jedem badischen Haus und darüber hinaus überall da zu finden, wo man die deutschen Meister nicht nur mit gelegentlichen Worten ehrt. S.

Für die Schriftleitung verantwortlich der Herausgeber Wilhelm Schäfer in Ludwigshafen am Bodensee. — Druck und Verlag A. Bagel, Düsseldorf. — Gedruckt mit Farben der Hostmann-Steinbergschen Farbenfabriken, G. m. b. H., Celle (Hannover). — Redaktionelle Sendungen sind ausschließlich an den Herausgeber Wilhelm Schäfer, Bodensee-Ludwigshafen, zu richten. — Für unverlangte Manuskripte und Rezensions-Exemplare wird keine Verpflichtung übernommen. — Rückporto ist beizulegen.



Einladung zur Subskription

Der weiße Reiter

Jungrheinischer Bund für kulturelle Erneuerung

Das erste Buch neuer religiöser Kunst und Dichtung

Herausgeber: Karl Gabriel Pfeill



Vorzugsausgabe von einhundert numerierten Exemplaren. Beiträge u. a. von Peter Bauer, Dr. Max Fischer, Karl Gabriel Pfeill, Maximilian Maria Ströter, Dr. Werner E. Thormann, Ernst Thrasolt, Franz Johannes Weinrich, Dr. Leo Weißmantel, Konrad Weiß, Joseph Winkler. Beigegeben sind dem Bande sechzehn ganzseitige Kunstblätter nach Originalen von: Hermann Coßmann, Ewald Dülberg, Joseph Enseling, Karl Kriete, Ewald Malzburg (gef.), Jan Thorn-Prikker, Joseph Urbach. Ausstattung von Joseph Urbach. Das Buch wird in den Werkstätten der Kunstdruckerei A. Bagel in Düsseldorf auf bestes Papier gedruckt und in Halbpergament gebunden. Der Subskriptionspreis des Exemplares – der nach Erscheinen erhöht wird – beträgt 100 Mark. Die Inspirierung der wahrhaft fortführenden modernen Kunstrichtungen durch das katholische Mysterium und dadurch die Heraufführung des neuen religiösen Monumentalstiles in bildender Kunst wie Dichtung hat sich der „Weiße Reiter"-Bund als ein Hauptziel gesetzt. Die Beiträge des Sammelbuches versuchen die Linie der neuen Monumentalität schon an verschiedenen Beispielen aufzuzeigen. Darüber hinaus möchte die „Weiße Reiter"-Bewegung eine religiöse Erneuerung des Einzelnen wie der Gesamtkultur mit vorbereiten helfen und verdient dieses großen Zieles halber die Unterstützung aller am Aufbau Interessierten.



Geschäftsstelle des „Weißen Reiters" · Neuß/Rhein · Sternstraße 78

Die Rheinlande



Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern a. Rhein·
Herausgegeben von Wilhelm Schäfer

21. Jahrgang · 3. Heft

DRUCK UND VERLAG VON A. BAGEL DÜSSELDORF

Ein Kunstwerk von hohem und bleibendem Wert

Der ekstatische Fluß

Rheinklänge ohne Romantik

von Carl Maria Weber

Preis Dreihundertundfünfzig Mark (einschl. Luxussteuer)

Einmalige Auflage von einhundertundfünfzig numerierten und vom Dichter handschriftlich signierten Exemplaren. Beigegeben sind dem Band zwölf (gleichfalls signierte) Original-Steinzeichnungen der rheinischen Graphiker Franz M. Jansen, Alexander Mohr, Oskar Raber und Wilh. Schmetz. Einbandzeichnung und ein Bildnis des Verfassers sind Lithographien von Alexander Mohr. Die Auflage wurde in den Werkstätten der Kunstdruckerei A. Bagel Aktiengesellschaft in Düsseldorf in Kleukens-Fraktur und auf gutem holländischen Büttenpapier im Großquart-Format und in Halbleinen gebunden hergestellt

Die zahlreich eingegangenen Urteile alle hier zu veröffentlichen, gestattet der Raum nicht, weshalb nur die nachstehenden genannt werden

Herr Herbert Saekel urteilt in der Kunstzeitschrift „Feuer“ Heft 9 vom Juni 1921 u. a.:

. . . . . Daß diesem Dichter sich Graphiker gesellen, deren Griffel, von verwandtem Geist gelenkt, seine visionären Gestaltungen dem Auge in oft überraschender Treue vermittelt, macht sein Buch besonders wertvoll. Es gilt dies . . . . von allen (Original-) Steinzeichnungen des Bandes ohne Einschränkung, doch sind namentlich die Blätter von Franz M. Jansen und Oskar Raber und das letzte von Wilhelm Schmetz der Dichtung organisch, ohne Zwang verwachsen. Das beseligte Hinfließen verklärten Lichtes über die Dinge bei diesem, die Entrückungen der Erscheinungen aus aktueller Einmaligkeit in allgemeingültige Unbedingtheit bei jenen sind schönste Verkörperung des Geistes der Dichtung. In ganz besonderem Maße aber ist es Alexander Mohrs (dessen Einbandzeichnung und übrige Blätter erklügelt und in kühnen Überschneidungen etwa bramarbasierend selbstgefällig wirken) Blatt im Abschnitt „Brücken“. Wie hier in edelstrebigem Brückenbogen und aufwärts gequadertem Licht der Strom emporwächst in den Äther, in Gott — das ist eindringlichste Verbindlichung des ekstatischen, aller börsengängigen Romantik entrückten Landschaftserlebens, das dieses Buch über alle „Heimatliteratur“ weit hinaushebt.

Herr Dr. Carl Müller-Rastatt schreibt in der Literatur-Beilage des Hamburger Korrespondenten vom 26. September 1921 u. a.:

. . . . . In vier Hauptabschnitte gliedert Carl Maria Weber sein Versbuch. Der erste singt die Landschaft, der zweite feiert die Dome, der dritte malt die Brücken, der vierte schildert in Widmungsgedichten an befreundete Künstler die Städte des Rheins. Jede Anspielung auf Politik, insbesondere auf die heutigen Verhältnisse, ist völlig vermieden. Aber dennoch — oder vielleicht gerade darum — ist dieses Buch ein echt deutsches Buch, ein Kranz von Gedichten, die nur ein Deutscher und zwar nur ein Deutscher vom Rhein schaffen konnte. Deutsch ist die Anschauung, das Naturgefühl, das Verhältnis zur Umwelt und zum Mitmenschen, deutsch ist die Form, die Wortbehandlung, die Bildhaftigkeit der Sprache, die kernechte Pathetik des Ausdrucks. Und nur der Rheinländer kann die heiße Liebe und das auf den tiefsten Grund sehende Verständnis für seine Heimat haben, die sich in Webers Versen zeigen. Solange solche Dichter am Werk sind, braucht uns um die Zukunft des Rheinlandes nicht zu bangen. Die schönen Dichtungen haben ein Gewand, das höchsten Lobes würdig ist.

Als neueste Besprechung liegt von Dr. Hanns Martin Elster im Oktoberheft der „Flöte“, Jahrg. 1921, vor:

Auch junge Dichter erhalten heute bisweilen ihre Liebhaberdrucke. Carl Maria Weber schuf in seinen „Rheinklängen ohne Romantik“ „Der ekstatische Fluß“ (Verlag A. Bagel Aktiengesellschaft, Düsseldorf) den lyrischen Ausdruck für heutiges Rheinerleben in fast klassischer Schönheit und Klarheit. Landschaft, Dome, Brücken, Städte sind ihm Thema und Schau. Visionen erwachsen in der Wirklichkeit, beide unvergeßlich. Ich gebe fast alle alte Rheinromantik um dieses gestaltete Rheinerleben in Webers Versen. Zwölf signierte Originalsteinzeichnungen de. Graphiker Franz M. Jansen, Alexander Mohr, Oskar Raber und W. Schmetz, die teilweise aus dem Kreise der Haus Nylandleute bereits einen Namen haben, geben zugleich Rheinerleben in der Seele der jungen Kunst. So ist hier in ansprechendem Großquart, in Kleukens-Fraktur auf holländ. Bütten, eine Rheinverherrlichung aus der Gegenwart entstanden, wie wir sie zum zweiten Male nicht besitzen.

Buch- und Kunstverlag A. Bagel Aktiengesellschaft ✱ Düsseldorf

Inhalt.

Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein

Einladung

zu einer Sitzung des erweiterten Vorstandes des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein (E. V.) auf Samstag, den 3. Dezember 1921, mittags 12 Uhr, im Evangel. Gemeindehaus, Moltkeanlage 3, zu Worms.

Tagesordnung:

Vorbereitung der diesjährigen ordentlichen Mitgliederversammlung.

Der Vorstand: v. Römheld.

*

Einladung

zur Ordentlichen Mitgliederversammlung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein (E. V.) auf Samstag, den 3. Dezember 1921, nachmittags 4 Uhr, im Evangel. Gemeindehaus, Moltkeanlage 3, zu Worms.

Tagesordnung:

1. Entgegennahme des Jahresberichtes des Vorstandes, des Kassenberichts nebst den Bemerkungen der Rechnungsprüfer.
2. Erteilung der Entlastung an den Vorstand und den Schatzmeister.
3. Wahl der Rechnungsprüfer für die Jahresrechnung 1921.
4. Bestimmung des Ortes und der Zeit der nächsten Mitgliederversammlung.
5. Abänderung der §§ 15 und 22 der Satzungen.
6. Wahl bzw. Neubestellung des Vorstandes für eine weitere Amtsdauer.
7. Verschiedenes.

Der Vorstand: v. Römheld.

Antrag auf Abänderung der Satzungen.

Der Vorstand beantragt in § 15 der Satzungen, Satz 1, die Worte „bis Ende Juni" zu streichen und in § 22 der Satzungen, Abs. 2, statt des Wortes „mündelsicheren" das Wort „sicheren" zu setzen.

Gutachten.

Die vielfachen Behinderungen in der Geschäftsführung und im Reiseverkehr haben es wiederholt nötig gemacht, die Ordentliche Mitgliederversammlung, deren Abhaltung nach § 15 der Satzungen bis Ende Juni stattfinden soll, zu verschieben. Auch in diesem Jahre hat es sich leider als unvermeidlich herausgestellt, die Versammlung erst auf den Herbst einzuberufen. Es will deshalb zweckmäßig erscheinen, die Zeitbestimmung in § 15 ganz zu streichen und nur vorzuschreiben, daß die ordentliche Mitgliederversammlung alljährlich stattzufinden habe.

Was die vorgeschlagene Änderung des § 22 angeht, so ist festzustellen, daß auf mündelsichere Anlagen jahrelang erhebliche Abschreibungen zu machen waren wegen Kursverlusten.

Daneben kommt in Betracht, daß mündelsichere Werte durchweg nur Markforderungen darstellen, die der Entwertung der Mark in voller Höhe ausgesetzt sind. Es empfiehlt sich, die Anlage des Verbandsvermögens nicht ausschließlich auf solche Werte zu beschränken.

Einladung zu einer Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde i. d. L. a. Rh. zu Worms a. Rhein.

Durch Vereinbarung mit dem „Wormser Bund zur Pflege der bildenden Kunst" und durch Entgegenkommen der Stadt Worms kann der Verband der Kunstfreunde i. d. L. a. Rh. die Künstler des Verbandsgebietes einladen, sich an einer Kunstausstellung des Verbandes in den Räumen der Städtischen Gemäldegalerie in Worms zu beteiligen, die am Sonntag den 4. Dezember d. J. eröffnet wird und bis Ende Dezember dauern soll.

Jeder Künstler, der im Verbandsgebiet wohnt oder der, aus dem Verbandsgebiet stammend, sich nur studienhalber auswärts aufhält, ist berechtigt — abgesehen von kleinplastischen und graphischen Arbeiten — drei Werke einzusenden, über deren Aufnahme der Kunstrat des Verbandes entscheidet.

Die Einsendung hat frachtfrei so zu geschehen, daß die Werke nicht vor dem 15. November und nicht nach dem 28. November eintreffen, und zwar „An die Städtische Gemäldegalerie Worms" mit dem Vermerk „Für die Kunstausstellung des Verbandes". Hinfracht trägt der Künstler, Rückfracht die Ausstellung. Doch wird für die angenommenen Werke auch die Hinfracht nachträglich vergütet. Die angenommenen Werke werden gegen Diebstahl und Feuer versichert.

Für Ankäufe hat der Verband außer dem Ernst-Ludwig-Preis (siehe untenstehendes Preisausschreiben) 7000 Mark angesetzt, desgleichen ist sowohl von dem Wormser Bund zur Pflege der bildenden Kunst wie von der Stadt der Ankauf je eines Bildes in Aussicht gestellt.

Preisausschreiben.

Der Ernst-Ludwig-Preis des Verbandes wird für das Jahr 1921 in doppelter Höhe, also mit 5000 Mark, ausgeschrieben.

Jeder Künstler, der im Verbandsgebiet wohnt oder sich, aus dem Verbandsgebiet stammend, nur studienhalber auswärts aufhält, ist berechtigt, sich an dem Wettbewerb mit je drei Werken zu beteiligen, die bis spätestens

zum 25. November d. J. bei der Geschäftsstelle d. V., Köln a. Rh., Gürzenichstr. 16, unter Angabe des Titels anzumelden sind. Die Werke selber müssen gleichzeitig zur Ausstellung des Verbandes in Worms eingesandt sein und unterliegen den für diese Ausstellung gültigen Bestimmungen.

Die Entscheidung erfolgt durch den Kunstrat des Verbandes und wird in der Öffentlichen Mitgliederversammlung am 3. Dezember zu Worms bekanntgegeben. Das preisgekrönte Werk geht gegen Zahlung des Preises von 5000 Mark in den Besitz des Verbandes über und wird von ihm der Stadt Worms für die Städtische Gemäldegalerie gestiftet.

Der Schriftführer für die künstlerischen Angelegenheiten des Verbandes:
W. Schäfer.

Berichte aus dem Verbandsgebiete.

Düsseldorf.

Dem in Düsseldorf wie in allen deutschen Großstädten vorhandenen und hier noch durch die Besetzung verschärften Mangel an Räumen für Bureaus, Lager u. ä. soll durch den Bau eines Bureauhauses abzuhelfen versucht werden. Dafür hat die Stadtverwaltung einen Wettbewerb unter den Düsseldorfer Architekten ausgeschrieben, dessen Ergebnis sie während des Monats August in einer höchst belangreichen und bemerkenswerten Ausstellung der Öffentlichkeit vorführte. Die Aufgabe war bestimmt in wesentlichen Zügen durch die Zweckforderung und die Platzanweisung des Bauwerkes. Wohl waren so der baukünstlerischen Erfindungskraft praktische Grenzen gezogen, wohl ist ein allen Entwürfen gemeinsamer, durchgehender Wesenszug bemerkbar, doch aber kann diese Schau von Können und Kraft der Düsseldorfer Architektenschaft berichten. Als Platz war das südliche Ende der früheren Alleestraße, des jetzigen Hindenburgwalls, der Alleeplatz, bestimmt worden. Es kann sich also an dieser verhältnismäßig wenig umfangreichen Stelle nur um ein Gebäude handeln, das um seines praktischen Zweckes willen, möglichst viel Raum zu schaffen, eine ausgesprochene Höhenerstreckung haben wird. Mit dieser vertikalen Orientierung wird das städtebaukünstlerische Problem eines monumentalen Straßenabschlusses gegenwärtig und es ist nur folgerichtig, wenn der so etwa allen Entwürfen gemeinsame Zug in erster Linie in dem Versuch der Lösung des Schauseiten- d. h. Flächenproblems und des Umriß- d. h. Massenproblems liegt. Weiter hat die Mehrzahl der Baukünstler auch zu einer wesentlich gleichen Art der Lösung dieser beiden Hauptprobleme gegriffen. Vorherrschend zeigt sich eine rein konstruktive Gestaltung der die Raumgruppen umkleidenden Flächen und damit zusammengehend die Ausbildung einer zusammengehaltenen, ruhigen Umrißlinie, die oft durch einen Turmaufbau Mittelpunkt und Konzentrationsstelle bekommt. Mit der Aufgabe eines monumentalen Straßenabschlusses entsteht die Frage der Eingliederung des Bauwerkes in die durch ein großes Hotel und mehrere Geschäftshäuser bezeichnete Nachbarschaft. Die Lösung ist fast durchweg im Sinne einer rhythmischen Zusammenfassung und Steigerung gegeben worden. 66 Entwürfe haben die Architekten dem Preisgericht, in dem namhafte Städtebaufachleute saßen, unterbreitet, drei Arbeiten sind mit einem Preise ausgezeichnet worden, fünf weitere wurden angekauft. Der Spruch des Preisgerichts wird im allgemeinen Zustimmung beanspruchen können. Wilhelm Kreis ist mit Recht der erste Preisträger. Sein Entwurf zeigt einen Grundriß mit zwei senkrecht zueinander stehenden Flügeln, deren Gelenkpunkt durch einen 38 Meter hohen Turm betont wird. Ein Teil des Alleeplatzes wird damit erhalten. Außerdem bestehen persönliche und reizvolle Züge dieses Kreisschen Vorschlages in der kreuzförmigen Grundrißgestaltung des Turmes und der dekorativen Auflösung des Turmumrisses nach oben. Damit wird dem Turm trotz der Beschränkung auf die konstruktive Linie bei der Ausbildung der Schauseite jeglicher Eindruck der Plumpheit und erdrückenden Schwere glücklich genommen. Bei allen diesen Vorzügen wird doch der Entwurf von Kreis kaum zur Ausführung gelangen können, da er selbst bei der vorgeschlagenen sehr geschickten Grundrißeinteilung in seinem Ladengeschoß, seinen vier Bureaugeschossen und den fünf Turmgeschossen dem starken Bedürfnis nach Bureauräumen nicht ausreichend Genüge zu leisten vermag. Es ist anzunehmen, daß ein neuer, auf den ganzen Alleeplatz ausgedehnter, auf Grund des bisherigen geschaffener Vorschlag von Wilhelm Kreis zur endgültigen Ausführung bestimmt werden wird. Besonders bemerkenswert ist neben manchen anderen, auf deren Besprechung an dieser Stelle aber verzichtet werden muß, der mit dem dritten Preise bedachte Vorschlag von A. Breker und H. Bähr, die ihrer Schauseite durch die konsequente Verwendung der hemmungslos strömenden Senkrechten eine strenge Monumentalität verschafft haben. Schließlich sei noch die Beobachtung angemerkt, daß die Arbeiten aus dem Kreise der Architektur-Abteilung der Staatlichen Kunstakademie — neben den preisgekrönten Entwürfen des Professors Wilhelm Kreis und der Schüler von Prof. Fritz Becker, A. Breker und H. Bähr, sind es die angekauften Vorschläge von Prof. Fritz Becker und Prof. E. Fahrenkamp — Zeichen frischen Lebens und erfolgreicher Lehrtätigkeit innerhalb dieser baukünstlerischen Bildungsstätte bedeuten.

Sonst ist das Düsseldorfer Kunstleben, soweit es sich in Ausstellungen zu dokumentieren geneigt ist, ebenso dürr, wie auch die Natur draußen. Niederdrückend erscheint die jeden Wertes bare Sommerausstellung der Kunsthalle. Wertvoller ist die sommerliche Schau im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, die trotz des Fehlens mancher richtungweisenden Namen ein belangreiches, andeutendes Bild gibt von den in der Gegenwart wirksamen Strömungen, Zielen, Einstellungen auf die Erscheinungen der Naturdinge.

Innerhalb aller Künstlerorganisationen wird die Frage der nächstjährigen Großen Kunstausstellung mehr oder minder lebhaft und interessiert erörtert. Bedenkliche organisatorische Mängel der maßgeblichen Ausstellungsinstanzen werden aller Voraussicht nach die unerwünschte Folge nach sich ziehen, daß „das Junge Rheinland", das trotz mancher problematischen Erscheinung schließlich doch die größte Zahl wirksamer künstlerischer Kräfte in seinen Reihen zusammengeschlossen hat, im nächsten Jahre in einer benachbarten Großstadt ausstellen wird. Diese Tatsache dürfte manchem minder wichtig erscheinen, es ist aber doch sicherlich mehr als eine Prestigefrage, ob die nächstjährige Große Düsseldorfer Kunstausstellung eine Gesamt-Repräsentation der gegenwärtigen Düsseldorfer Kunst bringen oder nur eine Rumpf-Schau und Stückwerk sein wird. Erich Rein.

Köln.

In Köln fand vom 26. bis 29. September eine Tagung für christliche Kunst statt. Bei dieser Gelegenheit wurde im Schnütgen-Museum eine Ausstellung alter wie neuer christlicher Kunst zusammengebracht. Es sollen nicht vielfach bereits auf Ausstellungen gezeigte Gegenstände vorgeführt werden. Vielmehr sind es zum großen Teile völlig oder fast unbekannte Dornröschen alter heimischer Kunst, die hier gezeigt werden, darunter Dinge von allerhöchster Qualität und größter kunsthistorischer Bedeutung. Diese retrospektive Abteilung soll den Besuchern der Tagung, den Künstlern wie den Hütern christlicher Kunst ein Ansporn werden zur Nacheiferung dessen, was die alte Kunst einst groß gemacht, ihr unvergänglichen Wert gegeben hat. Sie soll zu ehrlicher Selbstkritik auffordern und neben den rechten auch die falschen Wege kennzeichnen helfen. Nur das Bekenntnis unserer heutigen Schwäche in diesen Dingen führt zur Besserung, zu einem Aufstieg, der anzustreben ist. Für die Abteilung „Neuzeitliche christliche Kunst" sind schon aus wirtschaftlichen Gründen nur die im Rheinlande ansässigen Künstler aufgefordert worden; außer ihnen wurden vereinzelte deutsche Künstler zur Beschickung eingeladen. Es gilt, der Geistlichkeit und den kunstinteressierten Laien, die als Besucher der Tagung in Köln weilten oder sonst Köln berühren, zu zeigen, was die rheinischen Künstler wollen und was sie können. Die Frage der Entwicklung der christlichen Kunst von heute ist eine überaus dringliche geworden; es gibt ein Hüben wie Drüben, und der Kampf um den Besitz der Kirchen zwischen Modernen und Eklektikern beginnt ein sehr energischer zu werden. In der Ausstellung, wo alle zu Worte kommen sollen, wird sich für zahlreiche Besucher die Möglichkeit bieten, selbständig zu entscheiden, vor allem aber auch, den jungen Künstlern gerecht zu werden, die unter Einsetzung ihrer



ganzen inneren Persönlichkeit an ihrer Aufgabe arbeiten. Es wird ein Ausschnitt aus dem Zukunftsbilde der Kultur des Westens sein, der sich darbietet, und deshalb wert, von weitesten Kreisen der Leser der „Rheinlande" beachtet zu werden. Wer bewundernd und ergriffen in den alten Kirchen steht und die Wirkung dieser wundervollen Gemeinschaftskunst voll in sich aufnimmt, wer Interesse daran hat, daß die wichtigsten Erziehungsstätten für breite Schichten unseres Volkes, die Kirchen, reingehalten werden von Dokumenten der Unkultur und wieder Heimstätten werden für das Vollendetste, das aus den Ideen des Künstlers Form geworden, der muß dieser Veranstaltung größtes Interesse entgegenbringen. Gewiß wird neben dem Bilde einer nicht zu leugnenden Zerrissenheit von heute auch das großer aufsteigender Talente entgegentreten, die es verdienen, in die wortwörtlich aristokratische Umgebung ihrer Vorfahren vergangener Jahrhunderte versetzt zu werden. Sie zeigen, daß sie die Alten nicht nur studiert und wirklich verstanden haben, daß sie vielmehr auch gewillt sind, in ihren Fußstapfen zu wandeln, was den Geist wahrer religiöser Kunst angeht. Die Ausstellung wird bis zum 15. November offengehalten werden. W.

Frankfurt a. M.

Im Frankfurter Kunstverein wird zurzeit eine Sammlung mittelalterlicher Bildwerke aus Frankfurter Privatbesitz gezeigt, für deren Vorführung man den am Zustandekommen der Ausstellung beteiligten Kreisen nicht dankbar genug sein kann. Es handelt sich bei der Schau fast durchweg um Holzskulpturen, die dem Zeitraum vom 13. Jahrhundert bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts angehören und bis auf wenige französische und spanische Stücke deutscher Herkunft sind. Es bedarf nicht mühsamer kunstgeschichtlicher Betrachtungen, die freilich an sich sehr lohnend sind, um zum reinen Genuß der Ausstellung zu kommen.

Die Pforten des Mittelalters tun sich gleichsam auf, wenn man diese mit Bildwerken angefüllten Räume durchwandert. Alles, was jene Zeit bewegte, hat sich auch zur Gestalt verdichtet und man empfindet angesichts der vielen Skulpturen, die zumeist von unbekannten Künstlern herrühren, immer wieder aufs neue, welche Abgründe uns von dieser größten Epoche unserer Vergangenheit trennen, in der noch ein transzendenter göttlicher Sinn die Welt überwölbte. Das ewige Thema der Maria mit dem Jesusknaben wird in allen nur erdenklichen Abwandlungen wiederholt, und nichts offenbart deutlicher den unerschöpflichen Reichtum künstlerischer Möglichkeiten als gerade die stets wechselnde Auffassung des gleichen Vorwurfs. Da findet man in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Madonnen, deren Haltung noch ganz von archaischer Strenge ist, neben Madonnen, die jede Starre verloren haben, und ihre innere Bewegtheit durch die Drehung des Oberkörpers und den leidenschaftlichen Faltenwurf verraten. Im 15. Jahrhundert und später tauchen dann häufig berückend holde Madonnengesichter auf, die sicherlich hie und da porträtähnlich sind; im Gedächtnis haften bleiben besonders die milden, träumerisch-schwermütigen Züge der Groß-Ostheimer Madonna von Tilman Riemenschneider. Überhaupt begegnet man bei den weiblichen Heiligen oft Figuren, die seltenen Liebreiz atmen. Eine dem Anfang des 16. Jahrhunderts entstammende St. Katharina aus Ulm z. B., fast ganz schon der Renaissance angehörig, schreitet zierlich daher und ist von freundlicher Anmut in Gesicht und Gebärde. Der feste Glauben, in dem die Menschen damals lebten, und der geschlossene Kosmos, der sie umfing, verliehen ihnen häufig eine wundervolle Ruhe, in ihrem Antlitz wohnte eine Zuversicht der Geborgenheit, deren wir schon lange verlustig gegangen sind. Wie sanft und von Hingabe erfüllt blickt etwa ein Laurentius aus Tirol (um 1500), welch innige Frömmigkeit beseelt die beiden Diakone von Riemenschneider. Aber nicht nur der Darstellung beglückender Kontemplation waren die Alten fähig, sie meisterten in ihren Holzskulpturen auch die erschütternden Szenen der Leidensgeschichte. Eine mittelrheinische Pietà vom Anfang des 15. Jahrhunderts vor allem hinterläßt den tiefsten Eindruck. Die Schmerzensmutter mit verhärmten Zügen unter der großen Haube hält den nackten Leichnam des Sohnes auf den Knien gebettet. Ihr Gewand ist rot, und jede Falte, jede Bewegung kündet den unendlichen Schmerz. In manchen Figurengruppen wirkt sich der ganze Realismus jener Zeit aus. Eine niederrheinische Gruppe aus einer Kreuzigung z. B. (Anfang des 16. Jahrhunderts) vereint Söldnergestalten von unerhörter Drastik, die mitten aus dem Leben gegriffen zu sein scheinen. Anheimelnd zumal berühren die Kompositionen, in denen der echte deutsche Hang zur liebevollen Ausgestaltung der klein-großen Dinge des Alltags Verkörperung findet. Eine Geburt Christi (rheinisch, Anfang des 15. Jahrhunderts) etwa und ein schwäbisches Werk aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts: Geburt Johannes des Täufers, legen Zeugnis von seiner Bildkraft ab. Nicht vergessen soll schließlich eine Gruppe trauernder Frauen werden (Schwaben, Anfang des 15. Jahrhunderts), die so rein Ausdruck der Klage ist, daß sie geradezu als Werk eines expressionistischen Künstlers anmutet.

Nach Beendigung der Ausstellung (Anfang Oktober) werden zwar die einzelnen Skulpturen sich wieder in die vielen Privatsammlungen zerstreuen, es ist aber dafür gesorgt, daß sie sich fürderhin nicht mehr völlig der Allgemeinheit entziehen. Privatdozent Dr. O. Schmitt hat, wie er in der Einleitung zu dem trefflichen Katalog mitteilt, in Verbindung mit Prof. Dr. Swarzenski eine größere Publikation dieser in Frankfurter Privatbesitz befindlichen Skulpturen in Angriff genommen, die noch vor Weihnachten erscheinen soll. Dr. S. Kracauer.

---

*) Ein besonderer illustrierter Aufsatz von Dr. O. Schmitt wird im IV. Heft 1921 der „Rheinlande" erscheinen.
Die Schriftleitung.

Eine Ferdinand Hodler-Gedächtnis-Ausstellung

in Bern gab eine willkommene Gelegenheit, an der Hand von 643 Bildern und 225 Aquarellen und Zeichnungen noch einmal die gewaltige Größe dieses Malers in all ihren Ausmaßen nachzuprüfen. Diesmal füllte sein Werk zwei Gebäude, das Kunstmuseum und die neue Kunsthalle der Stadt Bern, in allen Sälen; und wenn auch der Stamm der Ausstellung mit dem der großen Hodler-Ausstellung von 1917 in Zürich gleich war, in Einzelheiten war sie immer wieder überraschend. Wiederum wurde überzeugend dargetan, daß mit Ferdinand Hodler ein Großer durch die Welt ging, einer, der seine Zeit zu einer sonst nicht erreichten Höhe brachte. Man mag Cézanne, van Gogh und Renoir — die drei Sterne der jüngsten Generation — so hoch werten wie man will: will man die Malerei Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in einigen Namen zusammenfassen, bleibt Ferdinand Hodler darunter; und gerade das, was ihn heute als Gegensatz der Genannten und als Zuchtmeister des Expressionismus unwillkommen macht, das dürfte einmal seine Bedeutung steigern. Dies nämlich, daß er in einer Zeit der Überkunst dem Erdboden so nahe blieb. Noch seine letzten Werke wirken gegen die Franzosen, wie einmal Dürer gegen die Italiener gewirkt haben mag: streng und unerbittlich an die Natur gebunden. Wie dieser war er ein Abmaler in dem Sinn, daß er das Modell nicht entbehren mochte und konnte; aber wie dieser hat er allzeit um die freie Gestaltung gerungen, und alles was er erreichte, liegt in dieser Richtung. Stellt man seine letzten großen Leistungen etwa gegen die Apostel Dürers, so ist er weiter als dieser gekommen in der freien Ausprägung. Die vier Gestalten des Nünbergers tragen italienische Gewänder, und von Dürer aus betrachtet, bedeuten sie eine Überwindung seiner eigenen Malernatur in den Vorzügen und Mängeln. Von den letzten Bildern Hodlers läßt sich dies nicht sagen; etwa vom „Tag" an ist er ganz auf eigenen Wegen, neben Cézanne und van Gogh steht er für sich. Und wenn er auch für eine zukünftige Betrachtung wieder in seine Zeit zurücksinken wird — wie er z. B. die neue Farbigkeit übernahm — immer wird er dieser Zeit ein König, kein Kärrner bleiben. Das war er noch, als die spanische Reise und Corot ihn bestimmten, vielleicht auch noch, als er die „Nacht" malte; mit dem „Tag" trat er ins eigene Licht, und wenn er später die neuen Anregungen der Farbe übernahm, geschah dies in keiner Form irgendeiner Nachahmung und Verwendung, sondern souverän und ganz im Dienst seiner gegen die Zeit errungenen eigenen Art.

Wir Deutschen haben allen Grund, Ferdinand Hodler deshalb nicht nur zu preisen, sondern in unsern Besitz aufzunehmen. Wenn er einmal sagte, daß nun nichts mehr zwischen ihm und der Natur stände, so war von dem Künstler sicher nichts anderes gemeint, als daß er nun auf eigene Faust, durch keine Einflüsse fremder Kunst gehindert, die Kunst aus der Natur zu reißen vermöchte; aber wer erst so vor der Natur steht, ist selber ein Stück Natur, ist elementar geworden, und das war Ferdinand Hodler als Deutscher. Diese Gedächtnis-Ausstellung in Bern will den Berner ehren, mehr als das, sie will der Stolz Berns sein; und tatsächlich ist Ferdinand



Hodler, trotzdem er in Genf lebte und malte, bis zum letzten Pinselstrich Berner geblieben. Berner heißt aber — damit sollen die Berner nicht als deutsche Provinz annektiert werden — Deutscher sein; und so sehr Ferdinand Hodler seinerzeit in Deutschland um einer Unterschrift willen als Deutschenfeind verhetzt wurde: einen deutscheren Maler als ihn hat es in seiner Zeit nicht gegeben. Ja, wenn wir die Schlußsumme ziehen, ist er derjenige bildende Künstler der neuen Zeit, der das Deutschtum zu seiner stärksten Prägung gebracht hat. Keiner von allen andern hat in der Brunnentiefe unseres Volkstums allein so seine Wurzeln gehabt wie Ferdinand Hodler. Ihn als deutschen Maler aufnehmen, heißt das Deutschtum stärken und klären. Und daß wir dessen mehr als jemals unsere Väter bedürftig sind, dies ist wohl eine der tiefsten Einsichten unserer Demütigung. S.

Zürich.

Im Kunsthaus Zürich wurde eine Ausstellung eröffnet, die nach dem Katalog allein schon ein bedeutendes Ereignis ist. Handelt es sich doch um eine Ausstellung von Gemälden und Skulpturen in der Zeit von 1430 bis 1530 aus der Schweiz, Burgund, Oberrhein, Bodensee, zu der das Germanische Museum, Nürnberg, das Schweizer Landesmuseum, Zürich, das Museum Straßburg, die Fürstl. Galerie Donaueschingen, das Museum Schaffhausen, das Kunstmuseum Freiburg, die Badische Kunsthalle Karlsruhe, die Alte Pinakothek, München, die öffentliche Kunstsammlung Basel, das Kunstmuseum Bern, das Kunstmuseum Budapest, das Museum der bildenden Künste in Stuttgart u. a. ihre dahin gehörigen Schätze geliehen haben: insgesamt 226 Gemälde und 29 Skulpturen. Wir werden über die bedeutende Veranstaltung noch berichten. Daß Derartiges wieder zustande kommen kann, ist erfreulicher als vieles, daran Hoffnungen gehängt werden. S.

Zur Besprechung eingegangene Bücher.

Emil Engelhardt: Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Philosoph. Furche-Verlag, Berlin 1921. Geb. 60 M.
Kurt K. Eberlein: Deutsche Maler der Romantik. Verlag Eugen Diederichs, Jena.
René Schickele: Am Glockenturm. Schauspiel in 3 Aufzügen.
— — Die Mädchen. Drei Erzählungen.
— — Schreie auf dem Boulevard.
— — Weiß und Rot. Gedichte. Verlag P. Cassirer, Berlin.
Walter H. Dammann: Die Welt um Rembrandt. Niederländische Novellen. Quelle u. Meyer, Leipzig.
A. Raimund Heim: Kurzgefaßter Abriß der Farbenlehre für Zeichner, Maler, Kunsthandwerker und für den Schulgebrauch. Hartleben-Verlag, Wien und Leipzig.
W. v. Uxkull: Spartakus. Historischer Roman. Lehmannsche Verlagsbuchhandlung, Dresden.
Paul Cohen-Portheim: Asien als Erzieher. Klinkhardt u. Biermann-Verlag, Leipzig.
Hermann Meister: Die Freunde. Essais. Verlag H. Meister, Heidelberg.
Hans Siemsen: Wo hast du dich denn herumgetrieben? Erlebnisse. Kurt Wolff-Verlag.



Max Beckmann. Abb. 1: Christus in der Wüste (1911, Lithographie)*).

Max Beckmann.

Im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt a. Main hängt eines der jüngsten Gemälde Max Beckmanns, eine Kreuzabnahme. Stumpf-grauer Himmel breitet sich über der Szene, und mitten in dem Himmel schwebt drohend eine lichtlose Purpursonne. Der weißlich-grüne Leichnam am Kreuz, der die Bildfläche in diagonaler Richtung durchschneidet, kündet von allen Leiden dieser Erde. Aus den verzerrten Gesichtszügen des Herrn spricht eine große Müdigkeit; man spürt es deutlich, dieser Christus ist ohne Hoffnung gestorben. Für wen hätte er auch sterben sollen? Für die Gesellen, die seinen Leib mit harten Händen roh angreifen? Für die knieenden Weiber am Kreuz, deren eines sich gleichgültig lächelnd von ihm abwendet und ins Leere blickt? Verzweiflung und nichts als Verzweiflung lauert aus dem Bild hervor. Die Liebe ist aus der Welt entschwunden, der Tod auch des Edelsten ist sinnlos. Hinter dem Grau, das uns umfängt, wohnt das Nichts, und keine Verheißung bricht mehr aus höheren Sphären zu uns herein. So sieht dieser Künstler unsere Zeit, und man muß es ihm lassen, daß er ihren ganzen Jammer mit einer Erbarmungslosigkeit, die vor nichts Halt macht und alles, auch das Entsetzlichste noch, überdeutlich ausspricht, in unvergeßliche Gestalten zu bannen weiß. Jeder nur einigermaßen empfängliche Mensch wird sich angesichts seiner Werke aus den Jahren der Katastrophe bis ins Innerste getroffen fühlen. Er spürt, daß in ihnen nicht bloß ein mehr oder weniger belangvolles Ich seine Qual in die Welt hinausschreit, sondern daß die Qual der gegenwärtigen Menschheit selber in ihnen gleichsam unmittelbar sich verkörpert. Und in die Bewunderung der vollendeten Kunst des Malers mischt sich bei ihm das Entsetzen über die Gottentfremdung einer Epoche, in der solche Dinge gemalt werden müssen,

* Sämtliche Abbildungen erfolgen mit Genehmigung des Graphischen Kabinetts J. B. Neumann, Berlin.



Max Beckmann. Abb. 2: Kriegserklärung (1914, Radierung).

zu werden. Er wollte vielmehr in seinen Bildern Ideen ausdrücken, Visionen gestalten und die dramatische Bewegung, das Ungeheure, noch nicht Dagewesene in einer Weise darstellen, wie es der eine oder andere der alten Meister wohl vermocht hatte. An diesem Wollen, diesem Zug zum Großartigen scheiterte jedoch der Sucher und mußte er scheitern, denn die Zeit, auf die er nun einmal angewiesen war, bot ihm keine Stoffe von kanonischer Bedeutung, es fehlte ihr jegliches die Menschen verbindende Gemeinschaftserlebnis, dessen seine Kunst gerade am allermeisten bedurft hätte. Ein tragisches Verhängnis, daß ein Maler, den es stets über das Artistentum hinausdrängte und der anderseits keinen rechten Zugang zu dem von der Zeit unabhängigen Allgemeinmenschlichen hatte, in einer Epoche des ideenlosen Impressionismus groß wurde, in der man sich dem bloßen Augenblickseindruck hingab und das Prinzip l'art pour l'art aufs Schild erhob! Beckmann malte damals Amazonenschlachten, Todesstürze, religiöse Kompositionen, wilderregte Landschaften: alles durchaus gekonnt und oft von einem wahren Furor der Leidenschaft durchpulst, aber dennoch im allgemeinen kalt und seelenlos und nicht selten nur auf die Sensation hin zugestutzt. Da er nicht in ein Jenseits der Zeit sich zurückzuziehen vermochte, mußte er eben die Zeit irgendwie überbieten und durch einen größeren Aufwand von äußerem Pathos ersetzen, was ihm an innerem Pathos gebrach. Immerhin fehlt es nicht an Werken aus der Epoche vor dem Krieg, in denen Seelisches unmittelbar Gestalt gewonnen hat. Man darf zu solchen Arbeiten etwa die Lithographien zu Dostojewskis „Memoiren aus einem Totenhaus" rechnen, und auch ein Blatt wie der „Christus in der Wüste" z. B. (vgl. Abb. 1) ist aus tiefer Empfindung heraus geboren und ganz ohne jene Rhetorik, die der Beckmann jener Jahre so häufig nicht glaubte entbehren zu können. Das Eigene war, wenn auch noch nicht völlig durchlebt und ausgereift, vorhanden, es gelangte aber nur spärlich zum Durchbruch, weil es seinem Gehalt und seiner Dimension nach der Zeit nicht entsprach.

*

Der Krieg kam, und Beckmann wurde freiwilliger Krankenpfleger. Was andere zu Boden niederwarf, brachte ihm künstlerische Neugeburt. In seinen gedruckt vorliegenden Feldpostbriefen vom östlichen und westlichen Kriegsschauplatz berichtet er, wie er Leichen seziert, bei Operationen hilft und im Typhuslazarett arbeitet. Gleichsam ich-los und wie von einer unsichtbaren Hülle umgeben, durchwandert er die Schrecken des Krieges getreu seiner Mission, die ihn sehen und nochmals sehen heißt. In vielen flüchtigen Skizzen hält er Gesichter, Mannschaften beim Mittagessen, Operationen, ausgestorbene Fabriken usw. fest, Szenen des Grauens prägen

und Fragen steigen in ihm auf, die weit über das Gebiet der Kunst hinausführen zu den letzten Angelegenheiten der Religion.

*

Ein Blick auf Max Beckmanns früheres Schaffen lehrt, daß der Künstler an der Zeit und durch die Zeit zu dem großen Maler wurde, der er heute ist. Der jetzt Siebenunddreißigjährige stammt aus dem Braunschweigischen ab, und in seinem Gesicht prägt sich denn auch die herbe Verschlossenheit und zugleich das Träumerische norddeutschen Wesens aus. Und noch andere Wesenszüge zeigen die vielen Selbstbildnisse stets aufs neue wieder: äußerste Besonnenheit, scharfen Intellekt, qualvoll angestrengtes Suchertum und den unerbittlichen Willen zum Sehen, zum schauenden Eindringen in das Herz der Dinge, gleichviel wie immer diese nun beschaffen sind. Der Künstler studierte drei Jahre in Weimar, lebte ein Jahr in Paris, ging als Träger des Rom-Preises nach Italien und verbrachte, damals schon ein bekannter Maler, lange Jahre unermüdlicher Arbeit in Berlin. Einflüsse von vielen Seiten her sind ihm zugeströmt und von ihm, bei dem sich das Können immer von selbst verstand, wie spielend bewältigt worden. Er ist bei Delacroix und den französischen Impressionisten in die Schule gegangen und auch die brutale Wucht Corinths hat ihm sicherlich etwas bedeutet; manche seiner Zeichnungen und Bilder kommen ersichtlich von Goya und Munch her und stets wohl hat ihn die Liebe zu dem Realismus des Mittelalters und zu dem gewaltigen Wurf so mancher Renaissance-Schöpfungen beseelt. Bei kleinerem Wollen und geringerem Ehrgeiz wäre dieser Künstler ein achtenswerter Berliner Sezessionist geblieben, dem es an lohnenden Aufträgen gewiß nicht gefehlt hätte. Beckmann aber fand hierin kein Genügen, es lag ihm nichts daran, mit seinem Können zu paradieren und Einer von Vielen

sich ihm unverlierbar ein. Nun ist es mit einem Male da, was er von jeher brauchte, um sich künstlerisch zu vollenden. Die Zeit gebiert aus ihrem Schoße Ereignisse von furchtbarer Größe, und alle Menschen erleben gemeinsam dasselbe entsetzliche Los. Ein Kontakt zwischen Stoff und Seele entsteht, wie er nur in früheren längst vergangenen Jahrhunderten einmal vorhanden gewesen war. Die Hölle hat sich aufgetan, und jeder weiß, daß er in der Hölle lebt. Das Sichtbare, das vordem willkürhaft wahrgenommen, in beliebiger Weise verarbeitet und gedeutet werden konnte, zeigt sich jetzt in ganz bestimmter Gestalt, Ideen und Visionen bilden sich ihm ein, ohne von weither zugetragen zu werden, der Mensch strahlt wieder seine Gefühle, und das heißt hier seine Leiden, in die Dinge aus, und die Dinge werden zu allgemeinverständlichen Symbolen menschlichen Leidens. Wohlan, es gilt die Hölle zu malen!

*

Es war nicht zu erwarten, daß Beckmann unter die Expressionisten ging. Was lag ihm an seinem Ich, daß er es unter Verzicht auf die Gegenstandswelt rein hätte ausdrücken wollen? Jetzt, wo die Welt da draußen sich in ihrer fürchterlichen Sinnlosigkeit deutlich kundgab, kam es nur um so mehr darauf an, sie so zu sehen wie sie ist und möglichst die persönliche Empfindung bei ihrer Betrachtung auszuschalten. Unter Vermeidung jeder Eigenregung das höllische Sein der unerlösten Welt in komprimiertester Weise darzustellen: das war die Aufgabe, die sich dem Künstler bot. Mußte er früher die Begebenheiten erfinden und das Ungewöhnliche fern von der Herdenstraße aufsuchen, so braucht er jetzt nur mit dem Stift oder Pinsel in der Hand das abzubilden, was offen am Tag liegt und sich an jedermann herandrängt. Die tausend Schrecken der Straße werden ihm offenbar. Menschen, die sich im Innersten fremd sind, hasten aneinander vorbei oder verdichten sich zu großen vom Zufall zusammengewürfelten Haufen (vgl. Abb. 2). Sie treffen sich in Gesellschaften und hocken in den Cafés, diese Larven von Männern, Weibern, Kindern, aber trotz der räumlichen Nähe schlingt sich kein Band von Seele zu Seele, jeder bleibt vielmehr mit sich und seinem Schicksal allein, und die einzige Gemeinsamkeit, die sie alle miteinander verknüpft, ist der Mangel an Gemeinsamkeit und das dunkle Bewußtsein gähnender innerer Leere. Immer wieder gestaltet Beckmann, in Radierungen und Lithographien zumal, das wilde Chaos, das zwischen wankenden Häusern auf Straßen und Plätzen sich entrollt. Hohes und Niedriges, Augen der Qual, zupackende Hände, schreiende Münder, geile Dirnengesichter, erstorbene Masken, bestialische Fratzen quirlen durcheinander: ein entsetzliches Getümmel, über dem kein Stern sich je entzündet. Scheinbar unbewegt durchschreitet der Maler starren Blickes diese Höllenstraßen des Aufruhrs und beobachtet stumm, wie jeder sein Elend hinausbrüllt, ohne beim Nächsten selbst ein Ohr zu finden. Er besucht die Kabaretts, die Bars und die Weindielen und wird überall zum Zuschauer des gleichen Schauspiels: auch hier ein Gewoge von Begierden, ein wechselseitiges Suchen, das zu keiner Vereinigung führt, ein wirres Gemenge taumelnder Dinge und verzweifelter Menschenwesen. Schwer lasten Schuld und Sünde auf diesem verirrten Geschlecht. Mit der Vertreibung aus dem Paradies sind wir eine Beute von Dämonen der Tiefe geworden und unerreichbar bleibt uns fürder der Glanz, in dem vielleicht vor unvordenklichen Jahrtausenden einmal eine



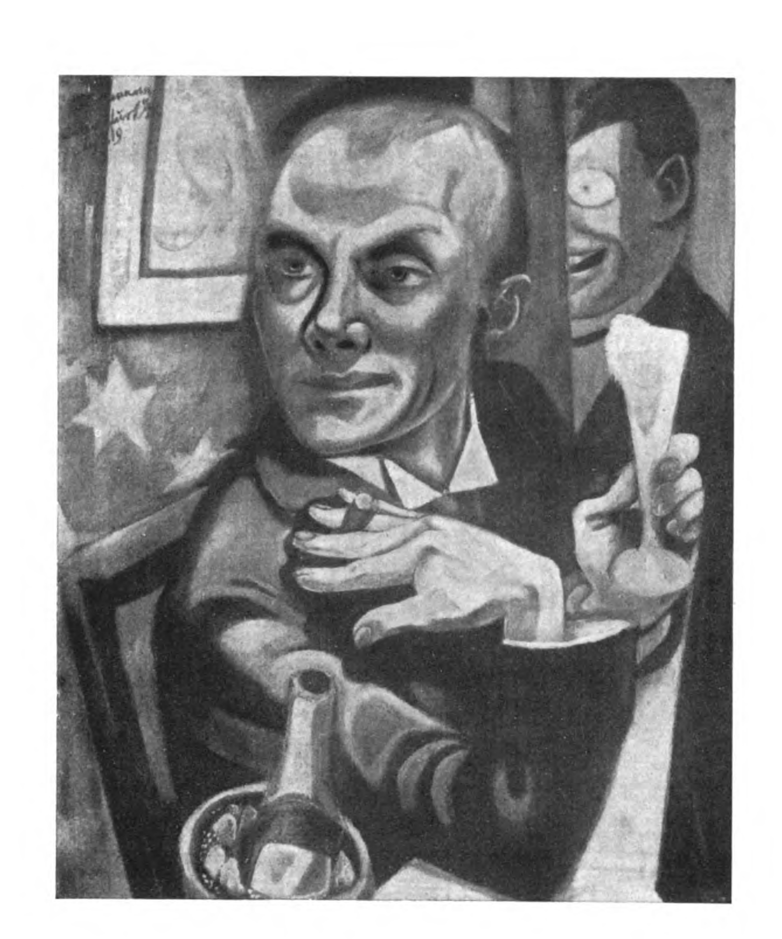
Max Beckmann. Abb. 3: Der Hunger (aus der „Hölle", 1919, Lithographie).

glücklichere Menschheit sich sonnte. Adam und Eva, wie der Künstler sie einmal darstellt, sind von dem Bewußtsein durchtränkt, daß sie Zeiten voller Greuel entgegengehen und ewige Verdammnis ihr Teil ist. Sie wandern, von Furien getrieben und verderblichen Mächten umlauert, in eine düstere, freudlose Welt hinein, in der Krieg, Pest und Hunger unumschränkt herrschen. Das Mappenwerk Beckmanns: „Hölle" enthält ein Blatt, das eindringlicher als irgendeine Dichtung von den Qualen des Hungers erzählt (vgl. Abb. 3). Bei kärglichem Lampenschein sitzt die Familie um den runden Tisch, und ausgemergelte Hände, die schon jedes feste Greifen verlernt haben, falten sich müde und unbehilflich zu hoffnungslosem Gebet. Die Kinder zu Skeletten abgemagert, die Eltern von Sorge verzehrt, so brüten sie stumm und wissen ganz genau, daß von nirgends Hilfe naht. Wahrlich, die Reiter der Apokalypse sind unterwegs und mähen das Menschengezücht dahin. Mordlust schleicht durch die Nächte und veranstaltet Pogroms, in denen Frauen und Männer mit teuflischer Erfindungskraft langsam zu Tode gemartert werden (vgl. Tafel II). Das Schmerzgewimmer der Opfer wird übertönt durch den Höllenlärm, der sich dem blutigroten Trichter des Grammophons entringt. Ach, dieser Lärm überhaupt, der alle Bilder des Künstlers durchtobt, der beinahe noch schlimmer ist als das Schweigen der Verzweifelten und die ungeweinten Tränen der Gequälten! Musikinstrumente, die doch nur Werkzeuge sein sollten, stoßen schaurige, unzusammenhängende Laute aus, die entfesselten Elemente stöhnen und ächzen und regen sich ungefüg, die ganze Ordnung der Dinge ist verkehrt. Was hilft es da den Menschen, wenn sie ihren Leiden Ausdruck verleihen wollen und inbrünstig nach Mitteilung begehren? Niemand hört sie, sie selber hören sich nicht, ihre Klagen ersticken in dem ungebändigten Chaos der grellen, seelenlosen Geräusche, die von überallher aufsteigen und den Triumph der Hölle verkünden. Inmitten des Lärms aber hantieren die Henkersknechte mit völliger Ruhe und Gleichgültigkeit. Das Pfeifchen im Mund, würgen sie Kehlen und renken sie Glieder aus, als seien das Verrichtungen, die sich von selbst verstehen und über die kein Wort weiter zu verlieren ist. Sicherlich: in einer solchen Welt tut man am besten daran, sich zu betäuben und jede geschenkte Stunde voll auszukosten. Aber freilich, der Aschermittwoch bleibt nicht aus, und das kalte Grau des Morgens bringt furchtbare Ernüchterung (Tafel III). Da stehen sie dann im hohlen Flitterprunk, frierende, armselige Menschen, schauen mit übernächtigen Gesichtern aneinander vorbei und fühlen beschämt die Nichtigkeit des flüchtig errafften Sinnengenusses. Und der Teufel, der eine Trompete zwischen den Zehen hält, grinst höhnisch dazu und frohlockt darüber, daß am Ende der Lust immer und ewig Enttäuschung steht. Er hat allen Grund zu frohlocken, denn das Ende der Zeit scheint in der Tat besiegelt zu sein. Die Erde bebt, die Gottestempel schwanken, und mit ihnen sinken schließlich auch die Mietskasernen, die Fabriken dahin (vgl. Tafel IV). Alle Dinge, die unsere Zivilisation geschaffen hat, sind reif für die Vernichtung. Und zu dem wilden Untergangsreigen, in den Lichtmasten, Bogenlampen, Plakatsäulen, Bretterzäune mit hineingerissen werden, erschallen aus dem Grammophon unentwegt scheußliche Gassenhauer, die jeden Schrei des Erbarmens unhörbar machen und darum den Ohren des Höllenfürsten lieblich klingen mögen.

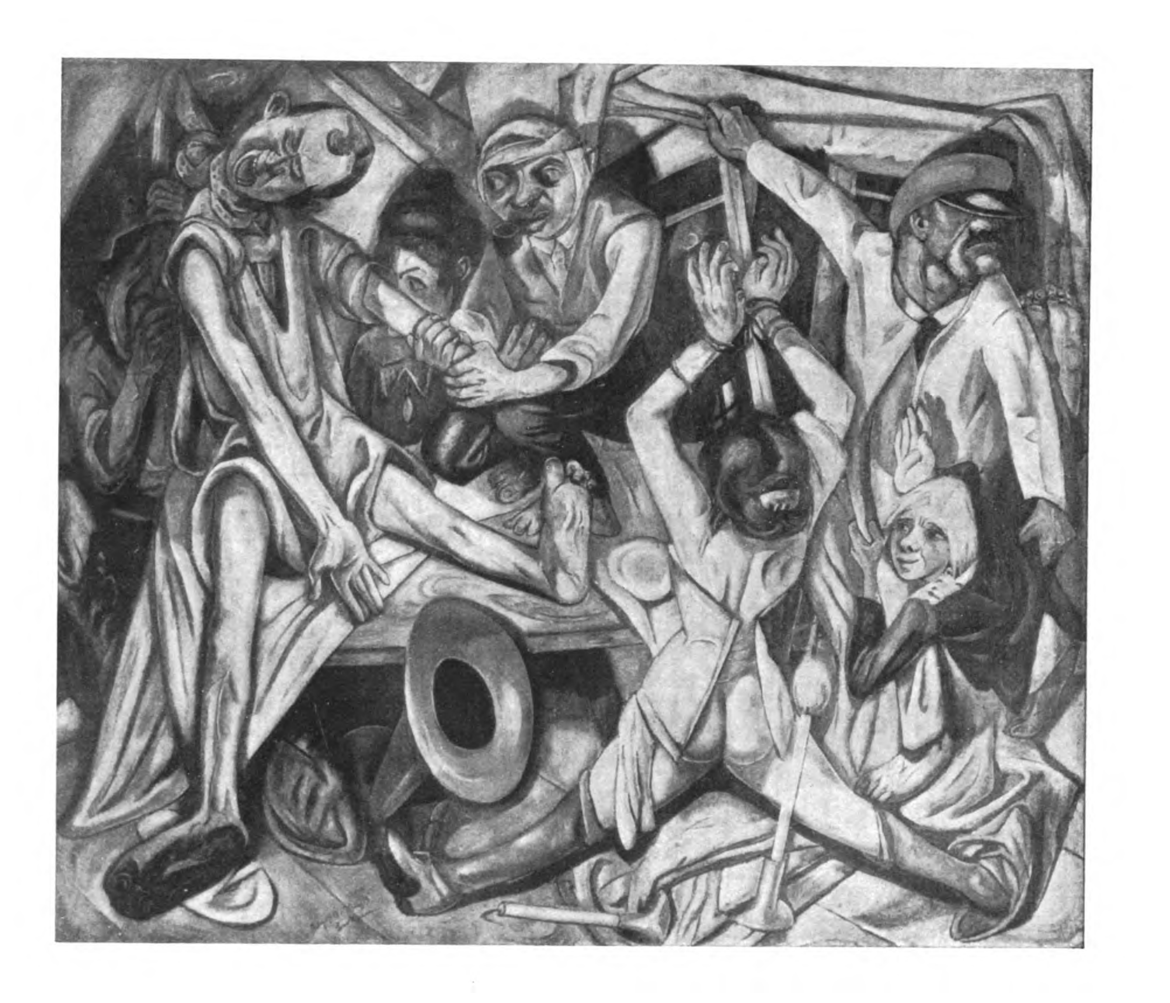
*

Es gibt heute sicherlich keinen Maler in Deutschland, der unsere aus den Fugen gegangene Zeit so tief erlebt, und sein Erlebnis mit so unvergleichlichem Können aus sich herausgestellt hat wie Max Beckmann. Unsere Nachkommen werden sich vor seinen Werken einst schaudernd fragen, wie es möglich war, ein Dasein zu ertragen, das sich in solchen Bildern doch jedenfalls irgendwie widerspiegelte. Denn man verhehle es sich nicht: diese Schöpfungen lassen an Trostlosigkeit und metaphysischer Verzweiflung alle ihnen in der einen oder anderen Hinsicht verwandten Werke des Mittelalters weit hinter sich. Sie bedeuten den völligen Höllensieg, jeder höhere Sinn wird durch sie radikal verneint, Gott wohnt in ihnen nicht einmal über den Wolken, er ist überhaupt nicht vorhanden, an seiner Stelle hockt vielmehr zähnefletschend das leere Nichts. Hat dieser Künstler uns, bewußt oder unbewußt, das letzte Geheimnis der gegenwärtigen Weltepoche offenbart, oder ist er am Ende doch ein innerlich Gebrochener, ein müde gewordener Sucher, der sich nur noch an die entsetzliche Außenseite der Dinge hält? Man wird die zweite Annahme bejahen müssen und trotzdem Beckmann hoch über alle Künstler zu stellen haben, die entweder, ohne jemals durch die Welt hindurchgegangen zu sein, schamlos ihr Ich entblößen und einem de facto schließlich in das Kunstgewerbe einmündenden Expressionismus huldigen, oder den Bestand der Welt zwar anerkennen, aber über ihre unaufhebbare Tragik sich leichtfertig hinwegsetzen und bei irgendwelchen versöhnlichen Kompromissen landen. Nein, Beckmann ist viel zu wahrhaftig, um etwas darzustellen, was er nicht sieht, und etwas Gesehenes zu unterdrücken; er ist zur Verleugnung wie zur Schönfärberei des Seienden viel zu groß. Es mag ein Mangel an Menschlichkeit und Seelenhaftigkeit bei ihm sein, daß er die dem Himmlischen zugewandte Seite menschlichen Wesens nicht erblickt, aber dieser Mangel wird beinahe wettgemacht durch den Fanatismus der Ehrlichkeit, mit dem er die ganze nackte Häßlichkeit unserer Zeit der Nachwelt preisgibt. Ob in seinen späteren Werken vielleicht einmal das Grau des Himmels sich verzieht und sanft ein Lächeln der Milde erstrahlt? Wer wollte da prophezeien? Er selber weiß es wohl nicht, und von ihm allein hängt dergleichen auch garnicht ab. Dr. S. Kracauer.





Max Beckmann.
Selbstbildnis mit Sektglas (Gemälde).



Max Beckmann.
Die Nacht (1918, Gemälde).



Max Beckmann.
Faſtnacht (1918, Gemälde).



Max Beckmann.
Synagoge (1920, Gemälde).



Hubert Netzer. Abb. 1: Der Nornenbrunnen in München.

Hubert Netzer.

Im Jahre 1907 wurde am Karlsplatz in München ein Brunnen aufgestellt, der fortab zu den beliebtesten Schaustücken der bayrischen Residenz gehörte und diese Beliebtheit auch gegen den Wittelsbachbrunnen von Adolf Hildebrandt bis heute behauptet hat. Sein Bildhauer Hubert Netzer war durch seinen Narziß im Garten des National-Museums zwar längst und rühmlich bekannt; aber mit diesem seinem Nornenbrunnen war er über das Spielerische jener Frübarbeit (sie wurde 1898 aufgestellt) weit hinausgekommen. Ein gutes Teil trug zu der Beliebtheit seiner entscheidenden Leistung das Motiv bei: die drei Nornen sind im bunten Hin und Her der germanischen Götterwelt immer Lieblinge gewesen, und seit Richard Wagner waren sie das besonders geworden. Ihre Deutung hat zwar stets geschwankt und um das Sein, Werden und Vergehen alles Daseins mit der mißverständlichen Art ihrer Namen Rätsel gelegt: aus dem Reich der Urd (des Urdaseienden) kommt Verdhandi, das Werdende, und wird das Getane die Schuld! Da die Nornen nicht etwa den Menschen, sondern als Töchter der von ihnen überwundenen Riesen den Göttern an die Wurzeln Ygdrasils, des Welteschenbaums, gesetzt waren, stellten sie die Ewigkeit des Lebens im vergänglichen Spiel der Götter vor. Als solche, als Trägerinnen der Ewigkeit, oder des Lebens als der ewigen Wiedergeburt, sind sie stärker als irgendeine mythische Figur mit dem Geheimnis belastet. Insofern geben sie nun zwar eigentlich nicht das rechte Sinnbild, um an einem plätschernden Brunnen am Karlsplatz in München, also mitten im Stadtgetriebe Schau zu stehen; aber derlei Bedenken haben das deutsche Publikum eigentlich nie gestört, weil es in seiner Bildungssicherheit jedem Geheimnis gewachsen war.

Betrachtete man als künstlerische Erscheinung den Brunnen (Abb. 1), so stellte er sich in den einzelnen Frauengestalten überaus günstig dar, indessen seine Gesamtheit allerlei Bedenken erregte. Die durch das Motiv gegebene Dreiteilung wirkte am günstigsten noch in den drei Becken; schon aber, wie die drei Sockel sich in die Schnittpunkte einklemmten, die große Schale in der Mitte zu tragen, das wirkte nicht recht organisch; und mehr oder weniger ganz zerschnitten wurde der Aufbau durch die drei überhohen Pfeiler der Frauengestalten; auch die drei breit abfließenden Wasserstürze vermochten dem Eindruck nicht die Breite und Ruhe zu geben, deren er bedurfte. Günstiger wirkte er bei naher Betrachtung, wenn man eine einzelne Figur hoch vor sich hatte und die anderen als Nebenfiguren hinter ihr sah. So ging man gern vom Sein zum Werden zur Schuld um den Brunnen herum (Abb. 2, 3, 4), sich an der breiten und freien Arbeit im Einzelnen freuend, und irgendein Erinnerungseindruck mußte ihm dann die Totalität geben, die er als sinnfällige Erscheinung nicht recht hatte.

Bekanntlich sind uns die Nornen in der griechischen Existenz als Parzen vertrauter geworden; als solche sind sie vermenschlicht und jener Urhaftigkeit entkleidet, die sie in der germanischen Erscheinung eigentlich undarstellbar macht. Auch Netzer hat sie sich augenscheinlich auf dem griechischen Umweg geholt, dann aber sichtlich versucht, sie in ihre nordische Heimatluft zurückzubringen,



Abb. 2. Urd.



Abb. 3. Verdhandi.



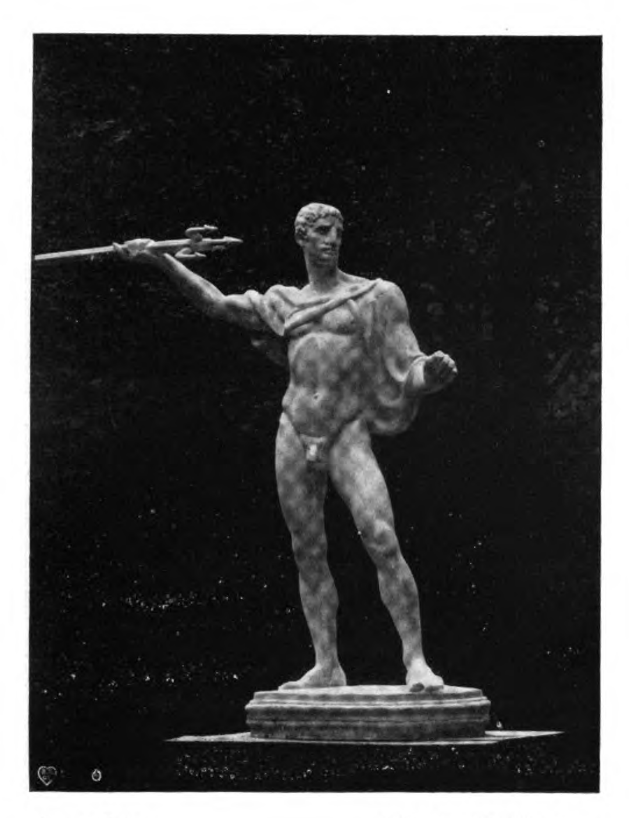
Abb. 4. Schuld.

Figuren am Nornenbrunnen von Hubert Netzer in München.

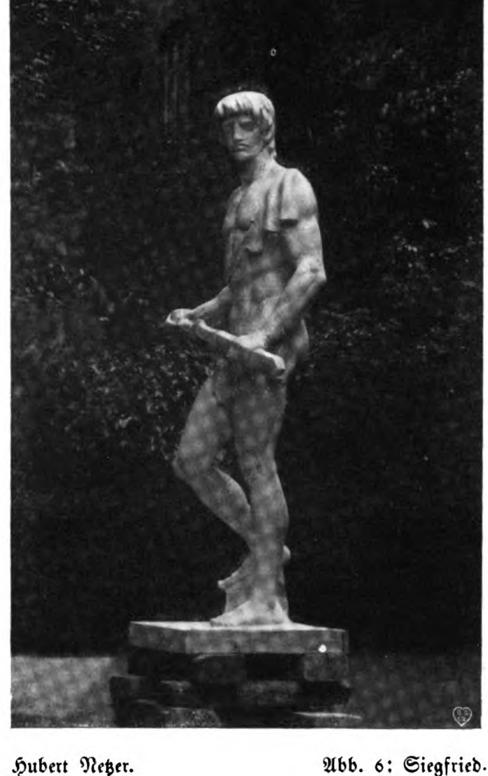
wobei dann zwar keine Riesentöchter, aber drei Frauengestalten von unnahbarer Höhe herausgekommen sind. Die in Verhangenheit seiende Urd, die frei und straff werdende Verdhandi, die in Gebundenheit zurücksinkende Schuld sind sinnbildlich, nicht nur allegorisch gefaßt und jede trägt zum wenigsten den menschlich faßbaren Charakter ihrer Existenz. Um auf ein Detail der Versinnbildlichung zu deuten: niemals würde es sich mit der übergöttlichen Sendung einer Norne vertragen, so mit übergeschlagenen Beinen dazustehen, wie es die Schuld bei Netzer tut. Da sie aber nicht als Schuld sondern als ihr vermenschlichtes Sinnbild dasteht, wirkt gerade diese Haltungslosigkeit gegen die Starrheit und Straffheit der Schwestern besonders augenfällig; freilich auch einen Sinn unterlegend, der bei den Nornen nicht vorhanden sein konnte.

Die Art der plastischen Gestaltung ist wie alles, was in München seit Hildebrandt entstand, von den Strahlen dieser überaus segensreichen Sonne getroffen. Man mag diese Hildebrandtsche Kunst betrachten wie man will, als eine Wiedergeburt der Renaissance, also als Kunst dritter Generation: daß sie eine wirkliche Wiedergeburt war, bleibt bestehen. Man braucht nur von diesen Figuren Netzers an die kahlen und dürftigen Erfolge der ersten Winckelmannzeit zu denken, um zu erkennen, wieviel plastisches Kunstvermögen mit Hildebrandt zurückerobert war, und zwar eigentlich dadurch, daß er nicht direkt in die Lebensgefährlichkeit der griechischen Plastik ging, sondern sich aus der Renaissance Lebenswärme holte, sie zu ertragen. Der ganzen modernen Bildhauerkunst in München, und nicht nur da, hat er durch sein selbstsicheres Vorbild Charakter gegeben. Schon daß durch ihn der Muschelkalk mit seiner milden Leuchtkraft und der wahrhaft plastischen Lebendigkeit in Mode kam, war ein Lebenszeichen der Wärme, die er mitbrachte. Auch dieser Nornenbrunnen profitiert davon, wie er sonst dieser Wiedergeburt der Bildhauerkunst in München ein Lebenszeichen und zwar weitaus eins der schönsten ist. Schon, daß man nicht mehr Bildnerkunst sondern ausgesprochen Bildhauerkunst sagen muß, sagt deutlich, daß die Entwicklung aus der akademischen Tonkneterei in die freie Handwerksmäßigkeit des Meißels gegangen war. Sie hatte in jeder Weise eine Lebensnähe und -wärme gewonnen, die wir Heutigen im Wirrsal unserer Problematik kaum noch nachfühlen können.

Es wäre unrecht, an dem Nornenbrunnen von Hubert Netzer allein die Sonne Hildebrandts zu sehen; er war von ihr beleuchtet, aber er stand doch in der Münchener



Hubert Netzer. Abb. 5: Blitzeschleuderer.



Hubert Netzer. Abb. 6: Siegfried.

Bildhauerkunst jahrelang als eine unerreicht eigene Leistung, und es wurde in ihrer stilistischen Gebundenheit nicht sowohl ein überaus gediegenes Können als auch eine starke Anschauung sichtbar, die den Namen Hubert Netzers mit einem durch die angeführte Beliebtheit seines Brunnens in München gewissermaßen volkstümlich gefärbten Ruhm umgab.

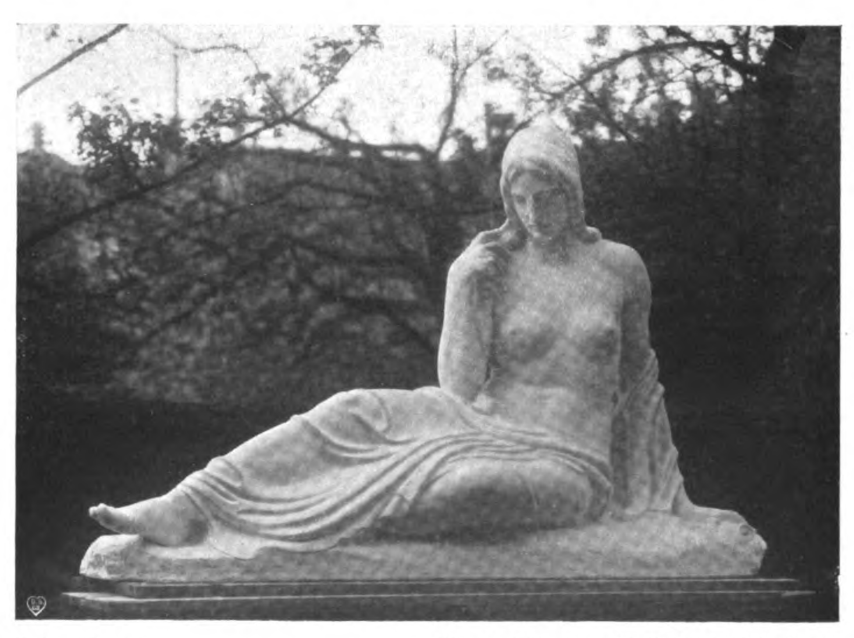
Insofern war es ein Experiment, gerade diesen Künstler, der überdies noch ein geborener Algäuer war, nach Düsseldorf zu berufen. Soviel man heute übersehen kann — und es sind ja genug Jahre darüber vergangen — ist das Experiment geglückt. Hubert Netzer ist offensichtlich kein Ausstellungskünstler, sondern ein Arbeiter. Irgendwie mit seinen Dingen Dasein und Dauer zu gewinnen wie mit seinem Nornenbrunnen, scheint der sympathische Grundzug seines Wesens, der — mehr oder weniger — immer Vereinsamung in der Werkstatt bedeutet. In der Münchener Luft wäre ihm diese Stetigkeit leichter gewesen; sie in Düsseldorf durchzuhalten, dazu gehörte mehr Unbeirrbarkeit. Wer die beiden Figuren des Siegfried und des Blitzeschleuderers (Abb. 5 und 6) mit den Nornenfiguren vergleicht, ist zunächst überrascht, wie wenig sich darin gewandelt zu haben scheint, bis er die Anzeichen einer innerlich sehr energischen Entwicklung bemerkt. Diese Entwicklung versucht von der Lebensnähe und -wärme der Renaissance in die Strenge des Griechentums zu kommen. Das will heute wenig bedeuten, wo sich zwischen Rodin und Maillol, Lehmbruck und Kubismus samt Negerplastik ein wahrer Hexensabbat plastischer Möglichkeiten und Unmöglichkeiten entfaltet hat; auch ist es kein Zweifel, wir können diese maskenhafte Ruhe neudeutscher Griechenkunst schwer ertragen. Erst, wer sich aus Wesen und Herkunft Netzers — der schließlich, als er seinen Nornenbrunnen bildete, schon ein gereifter Mann war — mit der Maske eines uns fremd gewordenen Stils vertrauter gemacht hat, vermag eigentlich erst zu prüfen und zu schätzen, was diese Standbilder (der Siegfried ist eine Bronzefigur von $2\frac{1}{2}$ Meter Höhe für den Ehrenfriedhof in Duisburg) an wahrhaft statuarischer Ruhe an gelassener Durchbildung jeder, aber auch wirklich jeder Einzelheit, an künstlerischer Bändigung und Gewissenhaftigkeit vor ach so vielen Dingen voraus haben, die sich ihnen an Zeitgemäßheit überlegen dünken. Sie sind, das ist kein Zweifel, eklektisch; aber sie haben der heiteren Sicherheit, in der Hildebrandt es auch war, eine Note hinzugefügt, die sie trotz allem zu eigenen Existenzen macht.

Erst in der stillen Figur auf dem Denkmal des Berghauptmanns Brassert in Bonn (Abb. 7) wird jedem deutlich, daß es auch seine Vorzüge haben kann, einen einmal eingeschlagenen Weg unbeirrt, aber mit unab-

lässigem Bemühen zu Ende zu gehen. Auch diesmal ist es eine Klio; doch steht es jedem frei, dieser in milder Versunkenheit dasitzenden Figur einen anderen Namen zu geben; ja es liegt — und das ist das sehr Merkwürdige — eine deutliche Veranlassung dazu vor. Denn irgendwie ist die Maske abgelegt, und jene Naturwärme, die Hildebrandt aus der Renaissance gegen die Griechen gewann, scheint ohne diesen Umweg gewonnen. Was in den Nornen nur in der sinnbildlichen Absicht und schließlich doch nur in dekorativer Umschaltung erreicht wurde: das ergibt sich hier gleichsam von selbst. Diese Klio war nämlich niemals in Griechenland, sie ist im Norden gewachsen und hat doch so viel freie Sicherheit in sich, als ob sie fränkisch wäre. Immer noch ist jede, aber auch jede Durchbildung tadellos; doch die Maske ist gefallen, und so sitzt ein Steinbild da, wie es zu Bonn am Rhein sitzen muß.

Ganz leise aus der unbeirrten Stetigkeit und Selbstzucht eines Künstlers, aus einer Hingegenheit an einen Stil, der ihm und uns eine Maske bleiben mußte, hat es ein Bildwerk unserer Tage bis zu jener Stille gebracht, in der nur die zur Schönheit gelangten Dinge — wie Mörike es sagt — selig in sich selbst sein können.

W. Gischler.



Hubert Netzer. Abb. 7: Figur vom Braffertdenkmal in Bonn.



Abb. 1: Kopf der Maria im Wochenbett (Buchau).

Das Mädchen von Radolfzell.

Ein gotisches Bildwerk aus Schwaben.

Der Untertitel dieser raschen Abhandlung soll nur eine Dankbarkeit für ihren Taufpaten bedeuten: für das vortreffliche Werk von Julius Baum, das unter dem gleichen Titel im Verlag von Dr. Benno Filser in Augsburg erschien. Baum versucht in diesem Buch, „die Stilwandlungen der deutschen Bildnerkunst des 14. Jahrhunderts an dem Beispiel schwäbischen Kunstschaffens darzulegen". Er gibt also ein Lehrbeispiel der Gotik und durchaus etwas anderes, als die zahllosen Versuche, lokale Kunstgebiete in Quellenforschungen zu erschließen. Obwohl selber kein Schwabe, gilt er als Spezialist in den Dingen der schwäbischen Bildnerei; er hat als Lehrer an der Stuttgarter Hochschule das Gebiet seit Jahren so gründlich beackert, daß man ihn im Besitz alles irgendwie zugänglichen Materials annehmen muß; er hat aber auch in Übungen und Wanderkursen die Darstellungsmöglichkeiten erprobt. Die drei klug gewählten Abschnitte seines Buches (Die Wandlungen der Formgestaltung, Zum Verständnis des Inhalts, Kunstgeschichtliche Nachweise) geben ihm eine



Abb. 2: Kopf der Elisabeth von Eriskirch.

land gültig war. Denn dies wird aus dem Zwang der heutigen Volksgrenzen allzuleicht vergessen, daß die Franzosen durchaus etwas anderes sind als die von den Römern regierten Gallier: das blühende Westgotenreich mit seiner Hauptstadt Toulouse, die gegen Lyon angesiedelten Burgunder und die Invasion der germanischen Franken haben ihren Charakter entscheidend bestimmt, so daß ihre Kultur nur eine besonders lebhafte Mischung der gleichen Herkunft darstellt. Daß die Gotik, d. h. die Erneuerung der abendländischen Kultur aus germanischem Geist bei ihnen begann, dürfte wohl an dieser besonderen Mischung liegen, daß sie so rasch abendländisches Gemeingut wurde, an der gemeinsamen Herkunft. Als eine besondere Art dieses Gemeingutes stellt sich eigentlich nur die italienische Gotik dar, wo der lateinische Kultureinschlag noch zu sehr überwog; wenn die Italiener der neuen Kunst den Namen Gotik (d. h. für sie Barbarenkunst) gaben, so hatten sie ein gutes Gefühl für die germanische Herkunft. Jedenfalls ist sie germanisches Eigentum in dem präzisen Sinn, daß sie nur da zur Geltung und Ausbreitung kam, wo

dreifache Gelegenheit, das Gebiet der schwäbischen Bildnerkunst zu durchleuchten und — wie es in seinem Thema liegt — die Anteile der Epoche mit denen des Blutes in eine Gleichung zu bringen.

Die gotische Kunst ist ebenso leidenschaftlich als deutsches wie als französisches Eigentum beansprucht worden; wenn Baum sie als Sache einer Epoche nicht eines Volkes anspricht, so wird er dem damaligen Zustand des Abendlandes gerecht, das die völkische Trennung von heute weder in künstlerischen Dingen noch sonst kannte. Noch der Humanist war in Bologna wie in Paris, Basel oder Köln gleich zu Hause; und für die Gotik gab es als Grundlage eigentlich nur den Gesamtgeist des Abendlandes, der durch die Vermischung germanischen Volkstums mit lateinischer Kulturüberlieferung entstanden, also in Frankreich nicht weniger als in Deutschland gültig war.

die germanische Blutmischung ihr den Lebensboden gab: womit sie eben doch nicht Sache einer Epoche sondern eines Volkes, eben des germanischen in seiner Gesamtheit wurde.

Obwohl die Bauhütten viel stärker der abendländischen Gemeinsamkeit angehörten, als das sonstige Bürgertum der einzelnen Stämme, war der Mischungsunterschied zwischen den Franken und den östlichen Stämmen der Deutschen stark genug, daß die gotische Baukunst nicht unverändert übergreifen konnte. Und weil die Bildnerkunst von Natur ein eigenbrödlerisches Handwerk gegen die weltmännische Baukunst ist, indem sie letzten Grundes nur mit der Anschauung zu rechnen hat, während für jene die Konstruktion, also eine abstrakte Angelegenheit die Hauptsache bleibt: so müßte ein Versuch, aus dem allgemeinen Charakter der „Epoche“ in der gotischen

Bildnerkunst den besonderen Charakter des Blutes zu erkennen, nicht aussichtslos sein. Diesen Versuch hat nun zwar Baum nicht unternommen, vielmehr an der Hand des schwäbischen Materials eine Darstellung der Epoche gegeben; aber das Gegenteil hat ihn offenbar gereizt; und so schließt er seine Darstellung mit einem Kapitel über die schwäbische Eigenart.

Dieses Kapitel ist etwas mager ausgefallen; Geschlossenheit und Einfachheit der Form, Ruhe, Zurückhaltung im Ausdruck seelischer Bewegung, Ebenmäßigkeit des Temperaments: das sind ungefähr seine Ergebnisse; aber diese Ergebnisse werden eigentlich nur gegen die fränkische Beweglichkeit und gegen die sprunghafte Jäheit des bayrischen Temperaments gewonnen. Ob sie nicht etwa für die Sachsen mit gleicher Berechtigung zu behaupten wären? Einzig allein ein Vergleich der trauernden Frauen des Meisters von Eriskirch mit den Mädchengestalten von Landenberger wirkt schlagend. Die eigentliche Meinung Baums ist, daß sich die Merkmale des Völkischen zuverlässig nur aus der gesamten Kunst eines Volkes und aus der Vergleichung mit dem Schaffen anderer Völker herleiten ließen. Läßt man aus dieser Meinung die 128 gut gewählten Abbildungen des Werkes durch die Anschauung gehen, so kommt freilich ein Eindruck deutschen Wesens zustande, den jeder von uns in der Seele als Heimat fühlen muß. Es fragt sich nur, ob dieser Eindruck nicht auf Imponderabilien beruht, die sich der reinen Kunstbetrachtung entziehen? Das führt zu der eigentlichen Veranlassung dieser kleinen Abhandlung, die an sich — das weiß ihr Verfasser wohl — ein dreister Versuch ist.



Abb. 3: Kopf der Mutter Gottes aus Horb.

Die Tendenz dieses Versuches wird ohne weiteres in den acht Abbildungen deutlich; seine Überschrift mußte lauten: Deutsche Köpfe in der gotischen Bildnerkunst Schwabens. Als nämlich dem Verfasser der Kopf der Maria im Wochenbett aus Buchau vor Augen kam (Abb. 1), prallte er förmlich zurück vor der Vertrautheit mit diesem fröhlichen Jungfrauengesicht; und dies fühlte er sogleich mit Bestimmtheit, daß der Eindruck durch andere Dinge mehr als durch die Kunst bestimmt war. Zwischen dem Lächeln dieser Buchauer Maria und etwa dem der Mona Lisa, um ein jedem bekanntes Gegenbeispiel zu wählen, liegt zehnmal stärker als der Unterschied der Epoche und der künstlerischen Bildung der der körperlichen Existenz des Modells. Freilich lächelt dort ein Sphinx aus der guten Gesellschaft, und hier ist das aufgeschlagene Buch eines Bauernmädchengesichtes; aber dann bleibt immer noch die Frage, ob dieses Bauernmädchen auch bei Florenz gewachsen sein könnte? Die einzige Antwort kann natürlich nur das Gefühl der Vertrautheit geben, das sich bei jedem Anblick dieses Gesichtes neu einstellt; genau so, wie beim Anblick der Elisabeth von Eriskirch (Abb. 2) jedesmal eine leise Fremdheit überwunden werden muß, um dann zu einer viel innerlicheren Erkenntnis zu



Abb. 4. Kopf der Maria von einer Kreuzigungsgruppe aus der Bodenseegegend.

würde mit diesen vertrauten Köpfen aus fremden Ländern eigentlich nur ein ethnographisches Rätsel aufgegeben, zu dessen Lösung es jede Völkerwanderung der Geschichte beizubringen bereit war.

Näher als einer so weitgehenden Erwägung liegt zwar der Kunstbetrachtung zunächst die Frage, ob aus den drei abgebildeten Köpfen nicht nur eine künstlerische Lebendigkeit spräche, die aus der biblischen Verkleidung das Modell in ungehinderter Natürlichkeit erkennen ließe, wobei als eigentliche Vertrautheit gewissermaßen das Urmenschliche spräche. Damit hätten wir aber eine sehr starke Gemeinsamkeit dreier sonst ganz verschiedener Meister, also Beispiele deutscher Eigenart in der Bildnerkunst gefunden, die uns doch wieder auf den selben Weg wiese. Denn kein Zweifel, selbst wenn uns diese drei Frauen bei Florenz oder Paris hundertmal begegneten, in der französischen und italienischen Bildnerkunst begegnen sie uns nicht: als Kunst sind sie unzweifelhaft deutscher Besitz.

Nun wäre es gewiß klüger, bei dieser Feststellung und damit im Rahmen der Kunstbetrachtung zu bleiben, als sich noch weiter an die Modelle zu halten: aber irgendwie wäre dem Problem, das diese drei schwäbischen Köpfe als deutsche Vertrautheit geben, eine Tür zugemacht; und der Verfasser ist eigensinnig genug, durch diese Tür aus der Kunst ins

führen. Deutlicher noch wird die Antwort des Gefühls bei dem Kopf der Mutter Gottes aus Horb (Abb. 3). Hier schweigt jeder Zweifel: das Gesicht ist in einer Weise deutsch und zwar alemannisch, daß man es überall in der Welt, in jeder Tracht auf seine Heimat ansprechen würde.

Oder kann das Gefühl sich auch in dieser elementaren Vertrautheit täuschen? Ein Arzt brachte im Krieg ein Büchlein heraus, das eine Typensammlung unserer Feinde aus den Gefangenenlagern vorstellte; darin konnte man Gesichter aus Sibirien, aus Nordafrika, namentlich aber aus Nordindien sehen, die man ohne weiteres als deutsch anzusprechen geneigt und genötigt war. Aber gerade diese Neigung und Nötigung bewies ja nur, wie sicher das Gefühl in diesen Dingen urteilt und wie es in seiner Vertrautheit tatsächlich einen Maßstab für ein deutsches Gesicht zu haben glaubt. Ihm

Freie zu wollen. Gerade, weil wir als ihre Eigenart einen in der italienischen und französischen Kunst unerhörten Realismus erkannten — dieses meinten wir mit der ungehinderten Natürlichkeit — muß die Grundlage eines solchen Realismus, eben das Modell, noch seine besonderen Dinge aussagen können. Vielleicht kann uns eine Betrachtung zweier ganz anders gebildeten Köpfe von einer Kreuzigungsgruppe aus der Bodenseegegend (Abb. 4 und 5) darin weiterführen.

Beide Köpfe sitzen auf Figuren von rührender Unbeholfenheit: Maria steht mit gefalteten Händen, Johannes legt die Rechte beteuernd auf die Brust. Trotz aller Marionettenhaftigkeit liegt etwas unsagbar Inniges in der Gebundenheit dieser Gesten; und das Seltsame ist, wie darin die beiden Köpfe mitgehen, obwohl sie, für

sich selber betrachtet, ganz anderer Art sind. Beide wirken italienisch durch die vollendete Meisterschaft, mit der die entscheidenden Partien der Gesichter zusammen gehalten und dennoch reich gebildet sind; kein Rest von der Unbeholfenheit ihrer Körper ist in den Köpfen geblieben. Obwohl eine spätere Bemalung diese Wirkung verstärkt haben könnte, bleibt kunstgeschichtlich ein Rätsel übrig. Baum datiert die beiden Statuen um 1330 bis 1340, dahin gehören auch ihre Körper, für ihre Köpfe aber gibt es jene italienische Meisterschaft noch garnicht. (Um diese Zeit vollendete Andrea Pisano erst seine Erzreliefs an der Baptisteriumstür in Florenz.) Sucht man in der deutschen Kunst nach Gegenbildern, so findet man sie erst zwei Jahrhunderte später etwa in den 1526 vollendeten Aposteln Dürers; deren Mäntel wallen in den weiten Falten der italienischen Renaissance und ihre Gesten sind frei: ihre Köpfe stehen zu diesen frühen Gebilden in nähester Verwandtschaft, wie sie in italienischer Gewandung deutsches Wesen darstellen. Denn sieht man durch die Maske, die ihre anscheinend fremde Mache über diese Köpfe legt, hindurch, so bleiben zwei Gesichter vom Bodensee übrig, zu denen man ohne weiteres heute wie damals die Modelle herbringen kann.

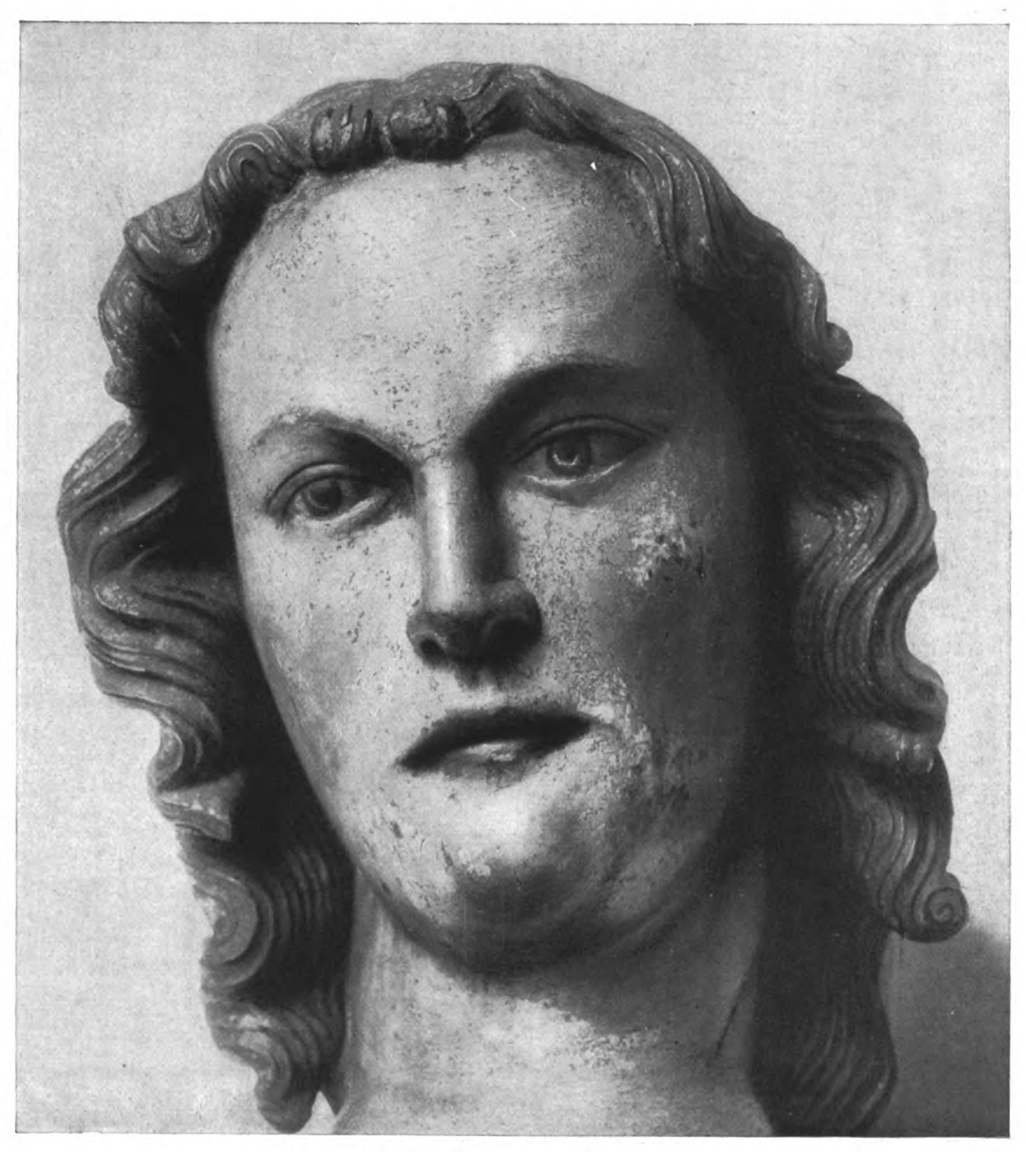


Abb. 5: Kopf des Johannes von einer Kreuzigungsgruppe aus der Bodenseegegend.

Hier haben wir also das Gegenteil: keinerlei Realismus, vielmehr einen bewußt angewandten Stil, der fremd auf uns wirkt, und trotzdem eine Stärke der deutschen Herkunft aus dem Modell, die diesen beiden Köpfen etwas tief Aufregendes gibt. Viel vertrauter scheinen uns von vornherein die beiden Rottweiler Köpfe (Abb. 6 und 7), der des Johannes vom Westportal und der eines Propheten vom Südportal der dortigen Frauenkirche. Die stilistische Eigentümlichkeit beider ist die starke Bewegung, die in den dazugehörigen Körpern alles Statuarische in eine leidenschaftliche Kurve biegt. Bei dem Johanneskopf ist diese Bewegung in den innersten Ausdruck übergesprungen, bei dem Apostel ist sie mehr in das Beiwerk der geringelten Bart- und Stirnhaare gegangen. Hier ist weder der fröhliche Realismus, also die unbedingte Herrschaft des Modells wie in dem bäuerlichen Marienkopf aus Buchau, noch die Maske der Bodenseeköpfe: eine voll gekonnte plastische Gestaltung hat diese Köpfe einer beabsichtigten



Abb. 6: Kopf des Johannes vom Westportal der Frauenkirche in Rottweil.

Mädchenkörpers im klassischen Gewand und ein Kopf von irdischster Schönheit ist übriggeblieben. Die Aufnahme, schräg von unten, hat die Bewegung verschoben; in Wirklichkeit ist der Kopf seitlich gesenkt, über den toten Sohn hinausblickend. Aber auch dann ist es garnicht die Schmerzensmutter, ihr süßes Gesicht hat noch keine Tragödie erfahren. Irgendwer hat ihr den toten Heiland auf den Schoß gelegt und nun hält sie ihn, allen Schmerz der Mutter im jungfräulichen Mitgefühl ahnend. Auch Himmelskönigin ist sie nicht, keinerlei Glorie umstrahlt sie, alles, was sie ist, ist sie durch sich und durch die Liebe, mit der eine große Künstlerhand ein Menschenkind, ein Mädchen aus Radolfzell bildete. Edle Einfalt und stille Größe, alles was die Nach-Winckelmannsche Bildnerkunst wollte und nicht entfernt erreichte: Griechentum der Gestaltung und dennoch deutscheste Herkunft, ist hier vereinigt. Das Vesperbild mit all seinem Sinnbild war nur ein Vorwand, ein Stück Menschentum zu bilden, mehr noch: in einem Stück Menschentum, in einem Mädchen aus Radolfzell ein Ideal deutscher Körperlichkeit zu gestalten. Eine unsagbare Liebe muß hier seine Auslösung erfahren haben; man spürt die warmen Augen des Künstlers, wie sie auf dieser Mädchenblüte lagen. So ist nicht nur ein Kunstwerk von höchstem Rang sondern ein Menschenbild ewig geworden, darin wir beglückt unser Volkstum erkennen.

Nur die Elisabeth von Eriskirch (1420) und der Johannes aus Rottweil (1430) werden von Baum in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts datiert; alle anderen Köpfe stammen aus dem Anfang des vierzehnten (1330 bis 1340): man muß nur einmal ausdenken, was dies bedeutet. Hundert Jahre vor Ghiberti, zweihundert Jahre vor Dürer stand gotische Bildnerkunst auf dieser Höhe: germanischer Geist hatte das Vorbild der Antike aufgenommen und sich zur eigensten Darstellung aufgerungen, bis die Renaissance kam, die — werden wir uns dessen nur recht klar — in ihrer Tendenz Nachahmung und gegen die Kunst dieses Mädchens von Radolfzell bis auf ganz wenige Dinge eine Veräußerlichung war, weil sie — dies ist der entscheidende Punkt — sentimentale Kunst gegen die Naivität der gotischen Bildnerei bedeutet. Die herkömmliche Wissenschaft hat uns ein Jahrhundert lang das Gegenteil gelehrt: sie hat über alles gotische Wesen den Schleier einer verstiegenen Frömmigkeit, einer unnatürlichen Inbrunst gelegt, der im Griechentum und in seiner sogenannten Wiedergeburt die Natürlichkeit entgegenstand. In Wirklichkeit hat das Vorbild der

Wirkung von leidenschaftlicher Bewegung dienstbar gemacht, aber ein sicheres Gefühl ist im Lebensboden geblieben, ein deutscher Meister hat diese deutschen Köpfe bewußt deutsch gestaltet. Der Johanneskopf trägt seine Heiligenbedeutung fast humoristisch, so bauernhaft und unjohanneisch wie möglich sieht er auf die Straße hinunter; und wenn der Prophet seiner Rolle bewußter ist, auch dieses Bewußtsein hat ihm nichts von seiner Herkunft genommen. Als ob es Köpfe von einem heutigen Bauerntheater wären, so deutsche Wirklichkeit sind sie.

Alles aber, was in den sieben bisher behandelten Köpfen als Realismus und bewußte Gestaltung von deutscher Herkunft spricht, wird übertroffen durch die Maria vom Vesperbild in Radolfzell (Abb. 8). Ihre verstümmelten Arme haben den Heiland und Sohn verloren, den sie ehemals als Leichnam quer über dem Schoß hielten; nichts als die statuarische Ruhe eines

Griechen nur einmal eine Nachfolge gefunden und zwar in der mittelalterlichen Bildnerkunst der Germanen. Genau so, wie die Griechen sich an ihrer eigenen Körperlichkeit aus der ägyptischen Überlieferung herausarbeiteten, genau so taten die Germanen im Mittelalter: sie bezwangen die byzantinische Überlieferung — d. h. die des verwelkten und erstarrten Griechentums, indem sie ihres eigenen Daseins sicher wurden.

Und nun sind wir nahe am Ziel dieser leider allzuflüchtigen Abhandlung. Wir haben uns in eine Kunstbetrachtung hineingearbeitet, die recht eine Erbschaft des l'art pour l'art ist. Wir sehen und preisen alle möglichen Eigenschaften der künstlerischen Form und haben uns dazu das Buch der ganzen Kunstgeschichte aufgeschlagen. Von der Negerplastik bis zum Barock müssen uns die Bildwerke vergangener Zeiten dienen, die Möglichkeiten der Form und ihres Ausdrucks zu erkennen. Wir glauben uns dadurch von dem Historizismus der vergangenen Zeit erlöst und spielen trotzdem noch einmal das gleiche Theater. Kein Zweifel, dieses Formstudium, das mit Senkrechten und Horizontalen, Kurven und Maßverhältnissen jongliert, hat uns aus einer allzu gegenständlichen Betrachtung der Kunst befreit. Aber, diese Befreiung zum Formalen erwies sich doch nur als nötig, weil unsere gegenständliche Betrachtung banal geworden war, weil wir Kunstwerke aus einer Empfindung anschauten und beurteilten, die nie diejenige des Künstlers sein konnte. An einer anderen Stelle dieses Heftes steht ein Hinweis auf die Abrechnung, die kein Geringerer als Wilhelm Worringer dem Expressionismus hielt. Er sieht in ihm die Kunst des Alsob, eine Geste nur jener Naivität, die große Kunst haben muß, um Sinnbild des Lebens zu sein; da er sich selber intellektuell in alle Wirnisse der Sentimentalität verstrickt sieht — die das wirkliche Unglück unserer Zeit bedeutet — ist er ehrlich genug, zu resignieren.

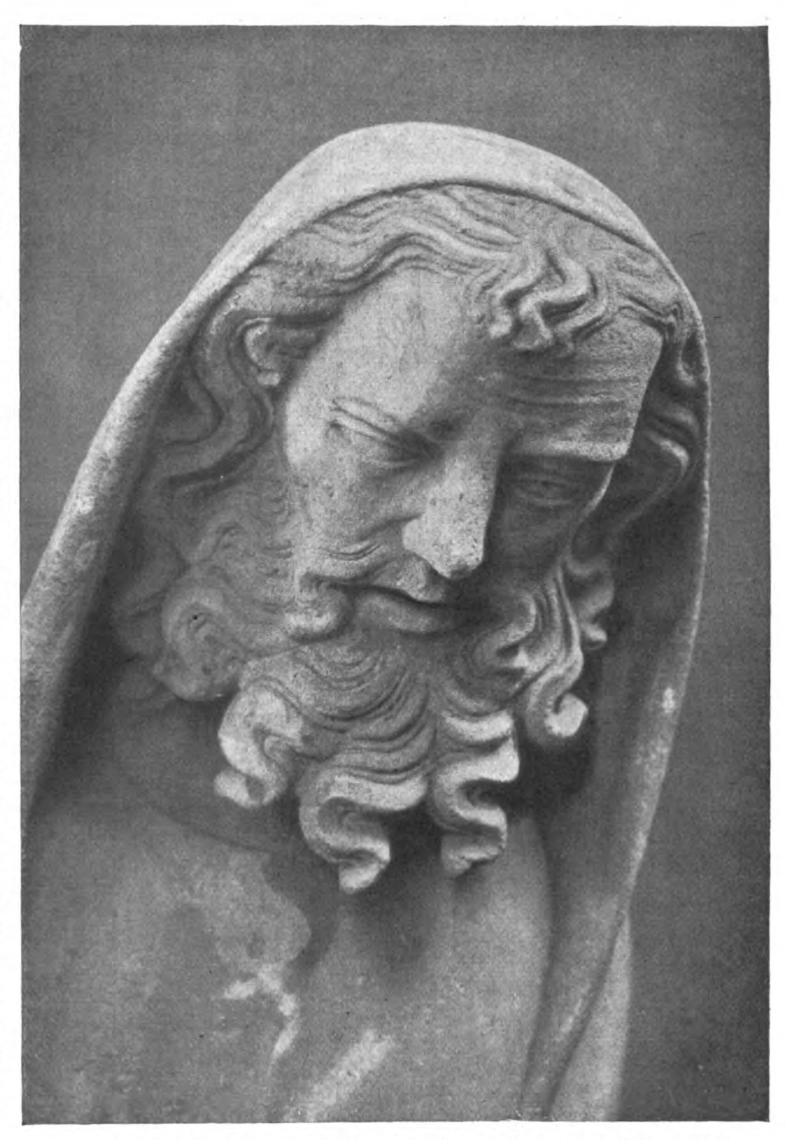


Abb. 7: Kopf eines Propheten vom Südportal der Frauenkirche in Rottweil.

Das aber ist eine lebensgefährliche Botschaft und letzten Endes nur eine verfeinerte Auslegung jener historischen Sentimentalität, durch die wir die Kunst der Neuzeit in ihrer Ausübung und Wirkung gehindert sehen. Ihr Unglück ist, daß ihr der Lebensboden verschüttet wurde durch angebliches und vermeintliches Wissen, also durch Gelehrsamkeit, die immer eine falsche Anwendung, letzten Grundes auch eine Entartung der Wissenschaft, und für die Kunst, als das ihr wesensfremde Lebensgebiet, Gift ist. Der Expressionismus wollte der Kunst den Lebensboden wiedergewinnen; er vermochte es nicht, weil er — darin müssen wir Worringer beipflichten — eine Alsob-Kunst eine Geste der Kunst, nicht direkt gewachsene Kunst war. Lebensboden der Kunst kann nur das eigene Daseinsgefühl eines Volkstums sein, er kann also nur lebendig werden in einer seiner selbst frohen Sinnlichkeit, was uns die Griechen für alle Zeit lehren. Sinnlichkeit ist das Gebiet der Sinne, nicht des Geistes, des Intellekts; weil wir in einen Hochmut des Intellekts sondergleichen geraten waren, ging uns die Kunst verloren; deshalb auch konnte sie der Expressionismus trotz seiner hitzigen, allzuhitzigen Bemühung nicht wieder erobern. Sehen wir ihn aber nur einen Augenblick als Zeitgeist an und suchen wir nach den Anlässen, die ihn so leidenschaftlich machen, so finden wir zu unserer Überraschung sein Gegenbild, nämlich wahre und große Kunst in seinem Ausgang: eben in den Künstlern, die trotz ihrer Zeit im Lebensboden

standen. Der Expressionismus ist übersteigerter Marées, d. h. Ahnung und hitzige Bemühung um höchste Kunst; aber sein eigentlicher Anlaß war nicht dieser große und edle Sucher, sondern die Selbstgewachsenheit naiver Künstler in unserer Zeit: Cézanne und Hodler, und trotz allem auch van Gogh. Sie wurden groß, weil sie den Boden der Sinnlichkeit fanden, weil sie in einer Zeit des internationalen Geistes erdgeboren und darum volkstümlich blieben. Eine spätere Zeit wird sie so erkennen und schätzen; uns können sie die Lehre geben, daß die Kunst aus einem anderen Boden wächst als dem des Intellekts, ja, daß er ihr Todfeind ist. Der tiefste Sinn unserer Zeit aber ist die Befreiung von diesem wahrhaften Gift des Lebens; ist das Ringen darum nicht vergeblich, so werden wir auch wieder einen Lebensboden der Kunst haben. Dieses Ringen freilich von vornherein als vergeblich erklären, heißt im tiefsten Sinn resignieren, heißt sich einer Zeit als angehörig erklären, die an sich selber sterben will, um — das ist die Ewigkeit des Lebens — neu zu werden; heißt ungläubig und gottlos sein. So war es nur ein Weg, nicht ein Ziel, in diesen schwäbischen Bildwerken deutsche Köpfe zu suchen. Es ist eine Selbstverständlichkeit, daß die auf deutschem Boden gewachsenen Kunstwerke Zeugnisse deutschen Lebens sein müssen. Aber es ist nicht überflüssig, sondern im tiefsten Sinn notwendig, daß wir uns dieses Lebensgrundes wieder bewußt werden, nicht um in irgendeiner Form Deutschtümlei zu treiben, sondern um endlich wieder Kunst als das zu finden, was sie ist, Verewigung unseres Daseins. Wollen wir das Glück der griechischen Bildner am stärksten formulieren, so ist es dies, daß sie ihrer Sinnlichkeit in einer Weise froh waren, die uns wie ein Märchen anmutet. Nicht nur im Evangelium sondern überall im Leben und am innigsten in der Kunst gilt das Wort, daß wir nicht ins Evangelium kommen, so wir nicht werden wie die Kinder. Dies aber vermochte der Meister, der das Mädchen von Radolfzell bildete. Seien wir uns dessen nur einmal klar: alles, was wir von der Spiritualität des deutschen Mittelalters sagen, alles, was wir von seiner Verkehrung des Daseins wissen, muß vor diesem Bildwerk seinen Irrtum erkennen: es ist nicht aus der Zeit im Sinn ihres Intellekts, sondern gegen sie geboren, genau so wie die deutsche Mystik nicht aus, sondern gegen die Scholastik geboren wurde. Die Augen, nicht der spekulierende Geist, sind das Erbteil des Künstlers, und alles, was er von geistigen Dingen brauchen kann, ist die Liebe, das zu umfassen, was seine Augen sehen. Trauen wir erst wieder unseren Augen und lernen wir aus ihnen unser Dasein lieben, so ist die Kunst wiedergeboren.

W. Schäfer.



Abb. 8: Kopf der Maria von einem Vesperbild aus Radolfzell.

Sämtliche Abbildungen sind durch gütige Erlaubnis des Verlags Dr. Fischer, Augsburg, dem oben besprochenen Werk „Gotische Bildwerke aus Schwaben" von Dr. Justus Baum entnommen.

Emanuel von Bodman.

... Doch stehen Garben, golden aufgeschossen,
In meinem allertiefsten Seelenschacht,
Und diese Tür hat keiner aufgeschlossen,
Und manches Korn fällt ab in dunkler Nacht.
Als wäre ich von jenem Stern gefallen,
So fremd irr ich umher im Heimatland,
Und doch kommt eine Zeit einst, wo euch allen,
Die ich gesucht, mein Strahl zur Seele fand.
O wo sind Menschen, die mir voll Verlangen
Mit leerer und mit voller Schale nahn,
Im kühlen Reigen schenken und empfangen,
Beglückt, daß sie ein gleiches Wesen sahn?
(Aus dem Gedicht „Fremd".)

Das Wesen dieses Dichters wird von vornherein durch seine Herkunft bestimmt. Er ist Erbe autokratischen Blutes, das eine Geschlechterfolge langer Jahrhunderte genährt hat. Als die germanischen Stämme angesichts der römischen Legionen gefügig und seßhaft wurden, waren es die Rebellennaturen, die ungebrochenen Kerle, die sich auflehnten gegen das reibungs- und reizlose Einerlei der Arbeitsamkeit und Redlichkeit, dem sich die Massenmenschen ergaben und in dem sie hörig wurden, während eben diese Herrenmenschen weiterhin von der Jagd, dem Raub, dem Kampf und den Früchten des Fleißes ihrer nun fronpflichtigen Stammesgenossen lebten und sich allmählich als Adel herrschend aussonderten. Solange die menschliche Gesellschaft sich eine solche parasitische Oberschicht leisten konnte, so lange hätte es deren Bestimmung immerhin sein können, unter der Masse der Geduckten gleichermaßen die Reinzucht der unverkümmerten Rasse zu sein; erst mit dem neueren Adel kamen Schacherer- und Augendienernaturen in die dünne Oberschicht des Uradels, den zudem mit den veränderten Zeitbedingungen in allzu faulen und fetten Erbrechten die Entartung vermorschte. Wenn auch heute die Oligarchie überstanden ist, wenn auch anarchisches Selbstgefühl jeden eigenwüchsigen Menschen immer aufs neue wieder unabhängig von den Verhältnissen macht und es allein eine Angelegenheit der seelischen Freiheit ist, ein aristokratisches oder proletarisches, ein geistiges oder viehisches Dasein zu leben, so ist dies alles doch für einen Freiherrn von Bodman nicht ein selbst errungenes Vorrecht der Gesinnung, Gewöhnung und Erziehung, sondern das natürliche, selbstverständliche Vorrecht der Geburt.

Der Name des Bodensees soll von dem Stammsitz der Bodman, der fränkischen Königspfalz Bodoma, dem heutigen Bodman am Überlinger Zipfel des Sees, herzuleiten sein. Die süddeutsche Art mit ihrem starken demokratischen Einschlag hat Emanuel von Bodman vor dem Korsett des Junkertums bewahrt, und in seiner Dichtung äußert sich sein Wesen nicht in einer forcierten Schneidigkeit, in polterndem Landsknechts- oder schnoddrigem Strauchrittertum, sondern schlichtweg in der Noblesse der Haltung.

Seine Innerlichkeit ist insular auf sich selbst gestellt. Sein Ichgefühl unterdrückt das Mitgefühl. Er ist gewohnt zu fordern und keine Zugeständnisse zu machen. Stolz, trotzig, männlich, geradeaus, frisch und unbefangen empfindend, ein unverwickelter Mensch ohne Sentimentalitäten, ist er, voller Heftigkeiten, aber uneingedämmt von starken, anhaltenden Leidenschaften, dennoch eine problematische Natur. Seine Empfindsamkeit erliegt dem Fluch des Einzigen und seines Eigentums. Er ist einer von denen, wie es in Kleists Abschiedsbrief ans Leben heißt, denen auf Erden nicht zu helfen ist. Die übermäßige Anspannung seines Nervenlebens findet nicht den Ausgleich durch den Zusammenhang mit den Mitmenschen. Zwischen den feudalen Sattel und die eigentliche Haut ist der Dorn romantischer Vereinsamung verhängnisvoll eingeklemmt. Als Romantiker der Veranlagung nach wächst er in schweizer Luft hinein, in eine knorrige Volksgemeinschaft, deren rauhes Phlegma er nicht besitzt — so wenig süßlich er auch ist — und wird in seinen für ihn als Dichter entscheidenden Entwicklungsjahren vom Naturalismus der neunziger Jahre mitgerissen. Realist zwar in seinem Gehaben, nach dem drastischen Ausdruck Liliencrons: „die Idealisten sind die Kerls mit Fischblut, die Realisten sind die Kerls, die die Mädels gern haben", bleibt, soweit wir vorläufig sehen können, der tragische Zwiespalt unverharscht an seinen Wurzeln. Er findet nicht zur erlösenden Tat und zum Sichselbstbezwingen, die den „Faust" und „Hamlet" (mit Fortinbras' entschlossenem „Geht, heißt die Truppen feuern!") beschließen und dem Dichter des „Grünen Heinrich" die zweite Fassung des Romans abnötigten.

So wird er Dichter des Heimwehs, des unseligen Heimwehs nach einem Unerfüllbaren, ja Unbewußten: „Die Seele ist von einer Heimat weit, die ich doch nie vorher gesehen habe!" Er steht hinterm Gittertor eines Parks — das ist ein wiederholt von Bodman gebrauchtes Bild — und sieht draußen das Leben vorüberbranden. Er atmet die Sehnsucht der Unvollkommenheit nach dem Vollkommenen, die keine Wirklichkeit erfüllen kann: „Ich steh entsetzt und faß es kaum: du meine vollste Wirklichkeit bist wie das Bild von einem Traum aus fortgefloßner Zeit." Er gibt seiner Verlassenheit das alte Gleichnis von dem Weg des einsamen Wanderers:

Der Weg scheint nur ein kurzes Stück!
Wo kommt er her? Wo mündet er?
Aus einer Nacht wohl kommt er her
Und mündet dort in eine Nacht!

Allein: indes ich tastend schreite,
Schließt er sich wieder hinter mir
Und schimmert weiter in die Weite
Und lag im Dunkeln dort und hier.

Nun schreit ich weiter ohne Bangen,
Seitdem mein Blick kein Ende schaut.
Auf einmal ist er mir vertraut,
Als wäre ich ihn schon gegangen.

In diesen letzten Worten liegt doch nur ein Trost, der den nicht tröstet, der ein Ziel sucht, und die kosmische Allbruderschaft ist nur eine unsichere Geste, wenn er sagt: „Ein Hauch vom Weltall weht mich an, in ihm wil ich mir selbst gehören"; oder: „Ich fühle: meine Wurzeln sind hier in Wiese und Feld, mein Wipfel aber weht im Wind über die ganze Welt."

Es ist selbstverständlich, daß ein Mensch mit solcher Einstellung, der niemals nur Zaungast des Lebens ist und den Grund seines Ungenügens lediglich in sich selber schleppt, seine ganze Problematik vor allem auch in dem Verhältnis zum Weib zum Austrag bringen muß, wo die Natur liebend zusammenstrebt und Individualitäten

feindlich sich abstoßen. Es ist ja kein ungewöhnlicher Fall, daß hochgesteigerte Menschen, die eine durchdringende Phantasie ausleben, der illusionslosen Realität gegenüber ernüchtern; auch Goethe liebte aus der Ferne heißer als im Beisammensein, aber bei Menschen vom Schlage Bodmans kommt die ganze Gespaltenheit und Unstete ihres Wesens hinzu, und er leidet offenbar darunter mit ungewöhnlicher Wucht. Nicht nur in seiner Lyrik fortgesetzt, auch in zwei von seinen vier bisher bekannten Dramen steht diese dunkle Dämonie. „Alle Frauen möcht ich haben wie den bunten Flor als Kind." Aber ihm wird keine Wonne ganz zuteil. Im süßesten Augenblick erfaßt ihn nur die Sehnsucht, „noch glühender in Eins zu leben", und die Klarheit: „doch Mann bleibt Mann, und Weib bleibt Weib". So treibt ihn unstillbarer Durst von der einen zur anderen: er ist der Küsse der einen satt und dürstet nach dem Mund der anderen, am Mund der anderen aber treibt ihn neuer Durst wieder zurück. In dem einen Weib küßt er alles, was das Leben ihm „an Lust und Schmerz" gegeben, im andern, was das Leben seiner Sehnsucht nie gegeben hat. Ihn verläßt dabei nicht das Wissen des Wissenden, der nie bewußtseinslos wie der gewöhnliche Mensch aus dem Vollen genießen kann: „Im Anfang ist viel Traum in jeder Liebe." Er ist schuldlos schuldig, er zerreibt sich zwischen den Sehnsüchten. Das am Eingang dieses Aufsatzes zitierte Gedicht aus dem Band „Der Wanderer und der Weg" endet in einer hoffnungslosen Frage, in dem früheren Band „Neue Lieder" wartet der Dichter noch auf den Menschen, dem er entgegenrauschen will: „Sieh, der Brunnen hier ist dein!"

So wird sein Leben nur ein fortwährendes unheilvolles Entsagen, und in einer zerknirschten Stunde vergleicht er sich zynisch mit einem Silberschmied, dessen Herz „abstarb in einer großen Not" und der sich ein Silberherz hämmert, um sich, „wenn die andern ihre Lust erneuen", an seinem Glanze zu erfreuen. Da klafft bitter auf, wie weit der Individualismus einen Menschen in die Enge treiben kann. Auch alles das, was etwa ein sich geborgen fühlender Katholik auf die Heilslehre seiner Kirche ablädt, muß einer, der keine Verantwortlichkeit kennt außer der persönlichen, selber durchbeißen. Gott spricht zu ihm aus seinem eigenen Innern: „Ich starb im Himmel, um in dir zu leben. Laß dich von mir in Lust und Schmerz durchbeben! Allein den Trost mußt du dir selber geben." Seine Leitsätze — vielleicht nur Vorsätze? — heißen: „Tu gegen dich den andern nichts zulieb, zuleid!" und: „Ich kenne keinen, den ich so achte, daß ich mich neben ihm verachte." Von abhängigen Beziehungen zu der Umwelt ist kaum einmal die Rede. Zwar achtet er ohne Hochmut auch den Arbeitsmann, neben dem er auf einer Bank sitzt „schweigsam wie zwei ferne Freunde" in das „Meer von Blüten und den Rauch der Stadt" blickend, er sieht die Not nicht ohne sozialen Sinn, aber nur mit einer gewissen wohlwollenden Leutseligkeit, er ist zu sehr Aristokrat, um sich mit den Leuten gemein machen zu können, und doch ist die Scheu vor dem Zusammenhalt mit der Gemeinschaft, freilich auch ein Manko an innerem Halt, unter Umständen: an Simplizität, die Hauptursache des hypochondrischen Subjektivismus aller solcher geistiger Einzelwesen.

Der Stil Emanuel von Bodmans ist für ihn vielleicht eher eine Frage des Taktes als des Temperaments. Sein Stil ist korrekt, er hat jene tadellose Korrektheit, die nicht auffallen möchte. Bodman ist kein Eklektiker, er ist wählerisch, doch vornehm ungeschäftig und spröde. Er ist kein Blender; das Grelle, Schreiende, Kraftmeierische, Gesuchte ist seinen Instinkten zuwider, er verschmäht das Dekorative und verabscheut zimperliche Subtilitäten. Er wird niemals nur Routine, nie artistisch, sondern gibt immer Angefülltes, körnigen Nährwert. Es ist in dem Formalismus der Zeit fast merkwürdig zu sagen, daß dieser hier kein Formalist ist, obwohl ihm das Formale anscheinend nicht schwer fällt und „großgeäugte Worte" ihm leicht zufließen. Das erklärt die Tatsache, daß er für die an Sensation gewöhnten Leser schwer eingängig ist, denn diese Tatsache findet ihre Erklärung nicht darin, daß ihm der originelle Anstrich mangelt und die genialische Kraft des wahrhaft Neuschöpferischen. Das Neuschöpferische springt bei ihm nicht in die Augen, aber er ist wesentlich, gesäftet und nie Pose. Er hat die Courage oder die Naivität, mit harter Wahrhaftigkeit sich frei zu machen vom Schwulst, die Sache freiweg beim Namen zu nennen, und er wird selten trivial dabei. Auch das Alltägliche hat Eigengewicht. Bodmans Gedichte sind, genau genommen, nicht sinnlich flackernde Schößlinge, sie tragen die Merkmale seiner eingeborenen Spröde, sie sind wohlgebildete, temperierte Gestaltungen der Gedanklichkeit: Gleichnis gewordene Ideen.

2.

Er ist durchaus Lyriker, als Lyriker vorwiegend Bekenntnisdichter und, wenn man so sagen darf, Bilddichter: Dichter des Stimmungsbildes und des Sinnbildes. Die Musik fehlt ihm, genau wie sie Gottfried Keller fehlte. Es fehlt ihm gewöhnlich das, was Vischer unter dem Punktuellen, Storm unter dem Tirili, Heyse unter den Naturlauten der Seele versteht, er findet sehr selten das Lied, wenigstens das echte Lied, das sich selber singt, obwohl einer seiner Lyrikbände das Wort Lied im Titel führt. Seine Lyrik ist immer irgendwie von der Reflexion angegraut, und der Schwerpunkt seiner lyrischen Produktivität ist nicht in die Nuancierung, in die Metapher, sondern in die Tropen verlegt, es kommt ihm nicht auf das Könnerische, es kommt ihm auf den Gehalt an. Mitunter verdichtet er nicht genügend und sagt etwas nur, sagt es ohne Feinhörigkeiten und ohne jene Schwingungen, die unübersetzbar sind, sagt es, ohne die Melodie genügend aus dem Stoff herausgelockert zu haben, oder mitunter ist die Keimkraft dieser Stoffe vielleicht doch zu schwach. Aber gewöhnlich ist dann wenigstens eine Vorstellung oder ein einzelnes Wort darin, in denen die Nötigung zu spüren ist, und selbst wo Bodman reflektiert, ist er im Ausdruck konkret und nicht nur begrifflich. Er bescheidet sich mit dem kleinen Erlebnisumkreis: Park mit Gittertor, Bäume, Blumen, Brunnen mit Gläsern, draußen Äcker, Straße, Wanderer, Fluß, Wolken, Vögel und ferne die Stadt. Es ist nicht sein kaleidoskopischer Erlebniskreis des atomisierten Polykosmos. Aus diesen bescheidenen Bildern der Heimat einer Seele wachsen die Gedichte, die er um die Gelegenheiten seines Lebens rankt, wenn er Gerichtstag hält über sich.

Drei Lyrikbände sind erschienen von ihm: 1896 das Bändchen „Erde", 1902 „Neue Lieder" und 1907 „Der Wanderer und der Weg". Mit den „Neuen Liedern" macht er seiner Sturm- und Drangzeit ein Ende. Noch sind sie nicht harmonisch abgetönt, er tastet dort noch in der damals herrschenden literarischen Strömung, die der Butzenscheibenlyrik Kampf angesagt hatte und das absolut Wahre wollte, auch wenn es plump sein mochte, er tastet noch hin und her nach Motiven, die sich ganz in ihm runden sollen, und sie sind nicht alle gleichmäßig tief, er ist seiner Grenzen noch nicht sicher. Impressionen hält er fest mit mutigem, streng duftigem Realismus und in heutigentags ungewohnter Helle. Er zeichnet im „Sommer" ein Bild mit dem Grundriß der zwei Zeilen: „Ein junges Weib steht dort im Feld. Wie gelb der Raps ihr Kleid umblüht!" In seinen Abstraktionen bedient er sich herkömmlicher Mittel, ohne daß sie verbraucht wirken, wie in dem Gedicht

Wandlung.

Das Leben, glaubte ich, sei rot von Rosen,
Man brauche nur in sein Gestrüpp zu greifen,
Um Hunderte an einem Tag zu greifen ...
Wohl griff ich Rosen, mehr noch Herbstzeitlosen.

Die Wünsche warf ich weg; sie narr'n mich nimmer.
Ist so mein Herz um manche Hoffnung leerer,
Ist es dafür um eine Weisheit schwerer,
Und mich belebt ein heller, harter Schimmer.

Ich blicke kälter. Doch: schenkt mir im Wandern
Das Leben plötzlich eine Rose wieder,
Dann blicke ich wie trunken auf sie nieder:
Sie glänzt ja röter als die hundert andern.

Auch soziale Lyrik steht in dem Bändchen, Tribut an den Zeitgeschmack, sauberes Reimgeklingel mit der üblichen Tendenz: „Der Steinhauer", der Karl Henckells „Steinklopferhannes" ein bißchen ähnlich sieht, „Die Tänzerin", „Der Invalide". Und dann viel Liebeslyrik.

Erst das Buch „Der Wanderer und der Weg" ist ganz sein eigen. Dort steht auch unter manchen anderen das schöne Gleichnis

Gläser.

Einst war mein Glas so voll und glänzte rein,
Ich hob's erglühend in den Tag hinein.
Im ersten Wunsche bebten mir die Hände,
Ob ich ein solches Glas zum Tauschen fände.

Und dieses Glas, gefüllt bis an den Rand,
Ich gab es Einer in die schlanke Hand
Und nahm das ihre, dumpf im Wunsch versunken,
Und sieh, das ihre war schon angetrunken ...

Nun reichst du mir das deine, das ist voll
Wie meines war, da es noch überquoll.
Und nimmst das meine, in dem Schatten blinken:
Wir lieben uns und wollen beide trinken.

Hätt ich einstmals in meinem Morgenrot
Eine gefunden, die ein solches bot —
Zwei junge Menschen hätten Wein genossen,
Wie ihn einmal die Welt im Schrein verschlossen
Für Paare hält, die nie davon vergossen.

Die Empfindung ist inniger geworden, der Gedanke reifer und klarer, der Ausdruck kunstbewußter, er ist so, wie er so und nicht anders sein muß. Der Geist des Ganzen jedoch scheint schwermütiger überschattet. Der dunkle Vogel der „Bangen Stunde" kreist ums Haus:

Ich zog mich tief ins Herz zurück
Und seh ihn still und grimmig an,
Umkrampfe all mein bißchen Glück
Und harre, ob die Flügel nahn.

Quellfrisch sind die Naturbilder, einfach und gesättigt mit dem goldnen Überfluß der Welt. Wie homerisch herrlich ist z. B. das Bild vom Sturm im Gebirge:

Wie er da oben die silbernen Kübel löst
Und das blanke Wasser
Hinunterstürzt
Vielen zum Tode und vielen zum Leben.

Das Buch „Der Wanderer und der Weg" ist eines von den seltenen Büchern, die man immer wieder lesen kann und immer wieder als neu und unausgeschöpft liest. Als Probe sei nur noch ein Gedicht hierher gesetzt, das jene Lyrik Stormscher Art ist, die eine „Summe der Empfindung auf einmal und ein für allemal lyrisch ausprägt" und die bei der an Bodman gewohnten Zurückhaltung im Überschwang sonst selten ist:

Morgenstunde.

Ich trat aus meinem dunklen Haus
Weit in den frühen Tag hinaus,
Wie klar die Straßen winken!
Im Tannenwald bebt noch kein Ton,
Nun glänzt die grüne Wiese schon.
Fast muß ich niedersinken:

Fast blendet mich das große Licht,
Nach innen wend ich mein Gesicht,
Auch hier beginnt's zu sprießen.
Mein Saal wird hoch, mein Saal wird hell,
Ich fühle warm den ewigen Quell
Durch meine Seele fließen.

Und wieder staunt mein Blick hinaus:
Wie viele Tropfen goldnen Tau's
Beperlen diese Stufen!
So steh ich da wie nackt und bloß
Und scheue mich, das kleinste Moos
Mit Namen anzurufen.

3.

Über die Dramen ist nicht viel zu sagen. Sie sind Lyrik, die mit klumpfüßigen Theaterinstinkten dahertappt. Aus Angst um den Effekt sind die Stücke mit Theatralik überladen, und ihr Atem ist zu kurz. Sie sind in Szenen zerstückelt, ein Vielerlei geschieht, doch kein Vieles, und trotz dem vielerlei Geschehen wird nur geredet. Was im Drama geschieht, muß in drei oder fünf Sätzen gesagt werden können, und doch muß es so viel sein, daß in drei oder fünf Akten vor Geschehen keine Zeit zum Reden bleibt. Stücke wie die Bodmans haben nur ein Gefühlszentrum: das Ich des Dichters, und dieses Ich ist zu intensiv, um seine Aktivität und Initiative kontradiktorisch nach außen entpersönlichen zu können. Man steht da vor einem durchsichtigen Schleier von Worten und Gefühlen, hinter denen man spärliche Bewegungen blasser Schemen bemerkt.

Echt und warm wirkt Bodman da, wo es sich um ihn selbst handelt, um eigenes Erleben. Zwei von seinen Dramen befassen sich mit dem Problem des Adels, in den beiden anderen versucht er mit demjenigen Problem fertig zu werden, das ihm am tiefsten ins Fleisch schneidet, in den Tragödien „Donatello" und „Der Fremdling von Murten" (beide 1907), die denn auch der eigenen



Erschütterung entsprechend die stärksten seiner dramatischen Arbeiten sind. In der Künstlertragödie „Donatello" erzielt er ein fesselndes Widerspiel der Konflikte dadurch, daß er in dem Mann und dem Weib zwei romantische Künstlernaturen gegenüberstellt, in denen der Drang des Blutes und das Voneinanderstreben des Intellekts mit gleicher Macht ringt. Er gibt dem Grundkonflikt Relief dadurch, daß er auf der andern Seite der intellektuellen Frau die primitive Frau gegenüberstellt. Die Frage lautet nun für Donatello: Wille zum Leben oder Wille zur Kunst? Auskosten, Hingabe des Menschen oder Verzicht um des Werkes willen? Der Dichter findet die Lösung so, daß er den Künstler ungefähr das tun läßt, was der alte Goethe tat, der seinen „Bettschatz" ehelichte. Donatello, der nicht die Kraft hat, ganz zu entsagen, entscheidet sich für das Halbe, für die Primitive, und der Intellektuellen muß darüber der Tragödie zuliebe das Herz brechen. Der Tragödie zuliebe muß außerdem die Primitive mehr sein als nur „Bettschatz". So ist das Ende der Tragödie eine Ausflucht:

> Dem Leben nicht lebendig wie die andern,
> im stummen Angesicht des Todes aber
> mehr als lebendig, muß ich einsam
> in meiner Seele, ohne Rast und Ruh,
> abseits vom großen, über dem stillen Glück
> den Weg gehn, den ich eingeschlagen habe . . .

Der eigentlich heroische Mensch der Tragödie ist Filippo Brunelleschi, der sich eingestanden hat:

> Mein Glück beginnt da erst emporzusteigen
> und sich zu dehnen — in so luftiger Höh,
> wo sich ein liebes Herz kaum heimisch findet.

Im „Fremdling von Murten" stellt dann Bodman in anderem Milieu das Eheproblem vor der Todesgefahr auf die Probe. Hier kommt der Ausnahmemensch, der lange in der Enge des Durchschnitts ein ungelebtes Leben lebte, am Abgrund des Lebens zur Selbstbesinnung: er verläßt die Ehegenossin und nimmt das ihm gemäße Weib, er bricht die Treue und wird nochmals wortbrüchig, um sich selbst die Treue halten zu können. Im „Fremdling von Murten" fehlt das Moment des Künstlertums, es ist nicht so viel Angestautes darin wie in „Donatello".

Die beiden durch den fatalerweise fast gleichlautenden Titel „Die Krone" (1904) und „Die heimliche Krone" (1909) als geistige Zwillinge charakterisierten Dramen sind so, wie man diese Sorte gestelzter Königsdramen zur Genüge kennt, so sehr sie auch der Dichter in sich selbst verarbeitet haben mag. „Die Krone" hat Bodman eine Zeitlang als Sinnspiel bezeichnet. Diese Bezeichnung läßt schon einen Inhalt erkennen, der wohl in gedrängter epischer Bedächtigkeit schärfer herauskommen würde als in umständlicher dramatischer Aufmachung. Es handelt sich denn auch um ein altes Märchenmotiv: das Motiv von dem König, der unters Volk geht, um sich zu bereiten für die Last der Regierungssorge. Der Dialog ist teilweise noch unbeholfen, einzelne Szenen sind psychologisch unmöglich. In der „heimlichen Krone" klappt der Dichter das Problem des wahren Königtums, des wahren Adels von der anderen Seite auf und konstruiert einen Fall inneren Königtums in einem Sehenden, der, als er sein inneres für das äußere Königtum preisgibt, wie es nicht anders sein kann, im Kampf gegen die blinde Trägheit der Masse kläglich scheitert.

4.

Als nächste Veröffentlichung nach dem ersten Gedichtbuch waren 1901 „Jakob Schläpfle und andere Geschichten" erschienen. Das Bändchen enthält die anspruchslose lyrische Skizze „Das Karussell", die Kinderstudie „Der Berg" und die beiden mit burlesker Schnurrigkeit und einem gelinden jugendlich-erotischen Anhauch geschriebenen Erzählungen „Jakob Schläpfle" und „Der neue Mensch", behäbige Beobachtungen an Typen aus dem Volk, noch ohne Form.

1906 folgte die breiter angelegte sympathische Novelle „Erwachen", die das damalige Modethema von „Frühlings Erwachen", das Erwachen des Blutes, des Mannes im Knaben, ehrlich wie es wohl am eigenen Leibe erlebt wurde, ohne psychologische Haarspaltereien, gesund und erfrischend im Natürlichen, schablonenhafter im Gedanklichen behandelt.

Im ersten Kriegsjahr erschien der Novellenband „Das hohe Seil", das seitdem letzte Buch Bodmans, mit den gesammelten Novellen, die — ausgenommen die „Schläpfle"-Geschichten, die darin vorsichtig neubearbeitet sind — sichtlich schon aus gesetzteren, ruhigeren, hinter Bodmans langer Jugend liegenden Lebensjahren stammen, aus Jahren, in denen schon eine mehr kontemplative Betrachtungsweise des Daseins Platz gegriffen hat und die Impulse gedämpfter sind. Der Dichter ist gestählter und freier von subjektivischer Romantik. Es geht nicht an, vor diesen durchaus gediegenen Arbeiten von Stilistik oder dergleichen zu reden. Es sind keine literarischen Kunststückchen mit gesuchtem Tiefsinn, aber Sachen, die Charakter haben, kurze Geschichten im Sinn der altitalienischen Novelle, originelle Einfälle, straffe Handlungen mit klarer Struktur, bündig und einfach, aber sehr geschickt und in gutem Deutsch erzählt. Sie sind im Grunde Belustigungen über das Spießertum und befassen sich mit der Ausnahme, die unter dem Gewöhnlichen zu leiden hat, mit dem Ausnahmemenschen in der Meute der Satten und Selbstgerechten. Da ist der Seiltänzer, der der bürgerlichen Vorurteile spottet und allabendlich sein Leben einsetzt für eine Viertelstunde höheres Leben, bis er seiner höheren Freiheit unsicher wird und zu Tode strauchelt. Da ist der Riese Lukas, der Ringkämpfer, der Jahr um Jahr sich in Selbstverleugnung gutmütig wie ein Elefant erniedrigen läßt, dann mit einem Ruck sich losreißt, um noch ein einziges Mal kraft seiner enormen Muskeln den rasenden Beifall des Publikums auf sein malträtiertes Gemüt prasseln zu lassen und der dann einen matten, faulen Tod stirbt, weil er nicht in die Welt paßt. Da ist der kleine zarte Georg Cadrian, der um eines Mädchens willen sein Heldentum an einer waghalsigen Bergbesteigung erweist, dabei aber ein sinnloses Ende findet. Da ist ein Metzgermeister, der seinem Gewerbe zum Trotz eine scheue gute Seele hat und erst durch den Treubruch seiner Frau zu einem bestialischen Wüterich wird. Da ist eine kleine bucklige Person, eine Heilsarmee-Sergeantin, die sich einmal brav selbst das ihr infolge der kümmerlichen Körperlichkeit verwehrte Weibrecht nimmt, auf



die Gefahr hin, den wanken Bau ihres Lebens zu erschüttern. Da ist viel feine Ironie: ein jähzorniger Mensch gelangt zur Erziehung seiner selbst während der Erziehung seines widerborstigen Hundes, die strengen christlichen Grundsätze eines eifernden Pfarrers zerschellen an einem Ereignis der praktischen Wirklichkeit, ein durch verratene Liebe Verbitterter findet den Anschluß ans Leben wieder durch den Anblick einer weiblichen Wachstruppe, ein Apostel höherer Moral wird schmählich, aber unter verlockenden Umständen, in das Schicksal eines Raubmörderehepaares verquickt, beerbt es und wird kleinlaut. Dann ist da noch ein kultiviertes Gespräch über die Liebe.

Das Novellenbuch „Das hohe Seil" ist neben dem Gedichtbuch „Der Wanderer und der Weg" das Beste, was Bodman schrieb. Es ist echt, ehrlich, nichts Aufgedunsenes, ohne Arroganz, menschlich im Menschlichsten und wesentlich durch und durch. Diese Ehrlichkeit, diese Wesentlichkeit sind die beiden Eigenschaften, die diesen Dichter zu einer so erfreulichen Erscheinung machen.

Otto Doderer.

*

„Erde", „Neue Lieder", „Jakob Schläpfle" und „Die Krone" erschienen bei Albert Langen, München; „Der Wanderer und der Weg", „Donatello", „Der Fremdling von Murten" und „Die heimliche Krone" bei Julius Bard, Berlin; „Erwachen" bei der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart; „Das hohe Seil" bei L. Staackmann, Leipzig.

Das Grab zu Heidelberg.

Novelle von Emil Strauß.

An einer hochgelegenen Stelle des Heidelberger Friedhofes war noch vor einigen Jahren, hart unter dem terrassenartig emporführenden Wege, von Denksteinen anderer Gräber umringt, ein leerer eingefriedigter Platz zu sehen, ein hoher Zaun schmiedeiserner, schlaff durcheinanderlaufender Pflanzenranken, da und dort mit faustgroßen Knospen beschwert oder tellergroßen Blüten, ein Gärtchen hochwuchernden Grases, das sich mit einigen, wohl zugeflogenen Nelken und Studentenblumen zwischen dem verwaschenen, ehemals naturalistisch grellgemalten Gitter herausdrängte. So lag es an der Talkante des ansteigenden Weges. Gegenüber in einer Bucht der Bergseite stand eine Bank, man konnte sich setzen, das wie eine Herde in eine Hürde eingezwängte Gras betrachten und in dem, kraftlos wie Wasserpflanzenstengel durcheinandergewirrten Schmiedewerk die Blüte des Jugendstils bedenken, wenn man nicht vorzog, darüber hinweg und zwischen den tieferstehenden Bäumen hindurch nach der Ebene zu schauen, die Türme von Speie zu suchen, den abendlichen Kupferblink des fernen Rheines zu grüßen.

In der zweiten Hälfte der achtzehnhundertneunziger Jahre war eines Sommers ein älteres Ehepaar aus Amerika eingetroffen, um die Pfälzer Heimat wiederzusehen. Herr Meinert stammte aus Speier, die Frau aus Edingen. Als halbe Kinder hatten sie, fast zu gleicher Zeit, mit ihren Eltern Deutschland verlassen, ein Jahrzehnt später hatten sie einander kennen gelernt und geheiratet, waren dann im Auf und Ab eines wendungsreichen Erwerbslebens nie zur Ruhe, doch jetzt zu Jahren gekommen und hatten sich von einer ersten Anwandlung, einem leichten Rausche der Müdigkeit dahin ziehen lassen, wo allein Sicherheit, Stille, Sonne und Behagen um ihr Leben gewesen zu sein schien.

Die Heimat und was sie vor vierzig Jahren verlassen hatten, lebte noch in ihrem Gedächtnis; aber als sie hinkamen und auch das und dies noch wiederfanden, sich selbst fanden sie nicht mehr, man hatte sie vergessen, man ging auf ihre Erinnerungen widerwillig und langsam ein, man sah in ihnen doch nichts anderes als zugereiste, neugierige Fremde; sie fanden nicht etwa mehr als an irgendeinem andern Orte, sondern um die Sehnsucht und Erwartung weniger.

So war es mit der geträumten Ausruh in der Sonne der Kindheit nichts; aber da sich ein schon jahrelang hingeschlepptes Magenübel der Frau gerade bedenklich schwächend regte, so beschloß das Paar, in Heidelberg Hilfe zu suchen und abzuwarten

Der alte Geheimrat Kußmaul wurde zu Rate gezogen und brachte die Frau durch Magenauspumpungen, sorgfältig gewählte Diät und Ruhe bald dahin, daß sie ihren Mann wieder auf kleinen Spaziergängen begleiten konnte.

Nachdem sie, immer ein Auge auf die Uhr gerichtet, behutsam wandelnd einige Tage auf den Gang durch die Anlage oder über die neue Brücke und zurück beschränkt waren, gingen nun schon wieder weitere Wege für sie auf, vors Karlstor oder nach Handschuchsheim oder der Philosophenweg, und eines Tages gar wandten sie sich halb aus Neugier die sonst wenig verlockende Rohrbacher Straße hin.

Nun, es war da nicht viel Schönes zu sehen; als aber nach und nach die Häuser seltener wurden und das Offene anfing, da zeigte sich links von der Straße den Gaißberg hinauf der weiß und golden durchblinkte Schattenhain des Friedhofs. Sie wunderten sich, noch gar nie an das Vorhandensein eines solchen hier gedacht zu haben, da er doch beinahe das einzig Gewisse auf der Welt sei, und darüber, daß er trotzdem auch hier, abseits, beinahe im Wege war, und konnten doch der Lockung seines hohen Baumdunkels nicht widerstehen. Sie traten ein.

Sie schlenderten im unteren Teile zwischen den Gräbern dahin, blieben vor auffallenden Denkmälern stehen, machten einander auf häufig vorkommende oder absonderliche Namen aufmerksam und fanden es begreiflich, daß so viele Professoren und Geheime Räte dalagen, wennschon deren Bedeutung oder Weltruhm ihnen unbekannt war oder ihnen zum erstenmal aus den goldenen Buchstaben der Grabschrift leuchtete.

Und als sie eine Bank trafen, setzten sie sich, sahen sich wie in einer neuen Wohnung nach allen Seiten um und hinauf in die hohen Bäume und tauschten ihre Eindrücke aus. Und dann sprachen sie von Friedhöfen in Amerika, von den vielen unwirtlichen Totenäckern der rasch aufschießenden neuen Städte; denn vorwiegend in jungen Niederlassungen hatte sie ihr unruhiges, verwegenes Unternehmertum hin und her geworfen; und sie erinnerten auch mit ein paar wehmütig überfallenden



Worten an die verschollenen Ruhestätten ihrer zwei, in den ersten Lebensjahren verstorbenen Kinder.

Es gefiel ihnen in der kühlen Stille, wo ab und zu ein Gärtner sich zwischen den Totenbeeten zu tun machte, manchmal Frauen oder Kinder mit Gießkanne, Gerät und Blumen kamen, an einem Grab gruben, pflanzten und gossen, noch ein Weilchen anschauend oder andächtig standen und dann, mit den Geräten manchmal klappernd wieder abzogen: und es war den beiden, als wären sie auch zu solchem frommen Liebesdienst hierhergekommen, fänden aber das Grab nicht und warteten —

Sie standen endlich auf; aber statt wegzugehen, wandten sie sich einmütig ohne weiteres dem Innern des Gartens zu und schritten langsam bergan. Vorbei an Kreuzen von Stein und von Eisen, an Engeln und Genien, an Tempelchen und säulengeschmückten Wänden, zwischen und unter Bäumen jeder Gestalt —

An einer Biegung des Weges setzten sie sich wieder, sahen in den absinkenden Friedhof zurück und über und zwischen den Bäumen hindurch ins Freie.

„Wo werden wir einmal liegen," fragte die Frau und fügte, als er keine Antwort gab, hinzu: „bei Charley — oder bei Nelly?"

Erst nach einer Weile erwiderte er herb:

„Oder an einem dritten — und vierten Platz."

Da tastete sie neben sich nach seiner Hand und faßte sie fest.

Sein Blick, der in der Ferne hin und her geglitten war, machte dort irgendwo Halt, schärfte sich und erwärmte sich:

„Speier!"

Sie ließ es sich zeigen.

Dann suchte sie Edingen; Bäume verdeckten es. Sie mußte es aber doch sehen, und so stiegen sie einige Kehren weiter hinauf, bis die Aussicht frei war. Da setzten sie sich auf den höheren Wegrand, sie spähte neckarabwärts nach dem Turme von Edingen, er über den Rhein hinüber nach Speier, und was jedem gerade aus der Erinnerung auftauchte, das erzählten sie einander, und, obschon sie von verschiedenen Orten sprachen, war es doch, als hälfe eines dem Gedächtnis des andern nach.

Müde vom Schauen und steif vom unbequemen Sitzen standen sie endlich auf, lösten sich zögernd von dem Platze und schritten stille hinab und hinaus und in die Stadt und in ihr Gasthaus.

Die Stunde auf dem Friedhof hatte die schmerzhaftesten Narben ihres Lebens wieder entzündet aber zugleich auf eine magische Weise des Stachels der feindseligen Besonderheit beraubt und zum erstenmal als einen allgemeinen Anspruch und durch unverwindbaren Schmerz geadeltes Fideikommiß fühlbar gemacht und so war es kein Wunder, daß sie am folgenden Tag oft daran zurückdachten und gegen Abend plötzlich nicht umhin konnten, noch von dort draußen und droben die Sonne untergehen zu sehen.

Jeden Tag zog es sie wieder dahin, und als sie zum drittenmal vom Wegrand aufstanden, wo ihr Platz nun schon durch glatt niedergesessenes Gras bezeichnet war, da blieb Herr Meinert stehen, deutete, noch ehe er sich reckte und streckte, über den Weg auf die gräberfreie Unterseite und sagte, als hätte die Frau ihre Frage von vorgestern eben wiederholt:

„Hier — werden wir liegen!"

Die Frau war erst ungläubig erstaunt, da ihr damit das Wohnenbleiben in Heidelberg ausgesprochen schien; der Mann aber dachte nicht daran, seine Tätigkeit über dem Ozean aufzugeben: die Stelle, nach der es ihn jeden Tag drängte, wo sie ihre Geburtsorte und die schöne Heimat sahen und sich im Vermiß ihrer Kinder so seltsam heimisch fühlten, diese Stelle wollte er festhalten, an ihr wollte er sein und seiner Frau unstetes Leben festbinden. Mit raschem Blick über alle Möglichkeiten entwickelte er seinen alsbald vorhandenen Plan und, da seine Frau eifrig einverstanden war, führte er ihn auch sofort aus.

Auf dem Heimwege noch erkundigte er sich bei einem Gärtner nach der Möglichkeit, eine Grabstätte zu belegen, und nach der Friedhofsverwaltung, wo das geschehen könnte. Den Abend verbrachte er mit Berechnungen der Fracht von den verschiedensten Punkten der Vereinigten Staaten aus und schon am andern Morgen kaufte er an der bestimmten Stelle zwei Gräber; — und, weil die Frau beim Betrachten des neuen Grundstückes seufzte:

„Schade —, daß Charley und Nelly —"

So erwarb er am Tage darauf noch zwei und hinterlegte die künftigen Begräbnis- und Pflegekosten.

Da ihn seine Erwerbstätigkeit, die Spekulation mit Grundstücken, Häusern, Werten jeder Art, Lieferung, Einrichtung und Wiederverkauf von Wirtschaften und Kaufläden in neuen Ansiedlungen bald hier- bald dorthin, bald an die mexikanische Grenze, bald nach Alaska zog, bald zu einem reichen, bald zu einem ausgeplünderten Manne machte, so mußte die Möglichkeit, im Todesfalle das gewünschte Grab zu erreichen, ein für allemal festgelegt werden. Er besorgte sich zwei um den Hals zu hängende Säckchen aus Handschuhleder, tat in jedes die Kosten des Sarges und der auf die größte Entfernung berechneten Fracht nach Heidelberg samt letztwilliger Anweisung und bestimmte, daß er und seine Frau dieses Säckchen nun am besten immer umgehängt trügen, jedenfalls aber immer auf der Reise, immer wenn sich eines vom andern trennen mußte, und daß die eingelegte Summe in keinem Falle angegriffen werden dürfte, — damit, wo auch eines vom Tode überrascht werden sollte, die zuständige Behörde imstande wäre, den letzten Willen auszuführen.

Täglich besuchten sie nun ihre künftige Grabstätte, die durch Pfähle an den vier Eckpunkten bezeichnet war. Das niedergesessene Gras des Wegrandes konnte natürlich nicht für immer und für jedes Wetter als Sitz genügen, und so wurde die Erlaubnis eingeholt, eine Nische in die obere Böschung graben zu lassen und eine Bank in die Nische zu stiften. Dabei zuzuschauen und den Senf dazuzugeben, war ein angenehmer Zeitvertreib, und erfreulich war es, am andern Tage die bequeme Bank vorzufinden, behaglich angelehnt dasitzen und vom Blick in die heimatliche Ferne zur heimatlichen Nähe zurückkehren zu können.

Aber bald genügte ihnen das kümmerliche Gras und Kraut ihres Grundstückes nicht mehr, sie gingen und



holten den Gärtner herbei, berieten mit ihm, welche Blumen hier wohl am besten gedeihen und aussehen möchten, sie wandelten prüfend zwischen seinen Beeten hin und her und bestimmten sorgfältig, mit welchen Farben das Gärtchen schon am folgenden Tage ausgefüllt werden sollte.

Und als sie danach dem Ausgange des Friedhofes zuwandelten und mit ihrer neuen Absicht die umliegenden Gräber verglichen, da fiel ihnen auf, daß für ein reinliches und gehaltenes Aussehen der Grabstätte eine Einfassung mit Bordsteinen unerläßlich sei: sie ließen sich sofort zum Steinhauer weisen und brachten es dahin, daß er versprach, schon am nächsten Morgen die Arbeit an ihrem Grabe zu beginnen.

An den folgenden Tagen saßen sie nun morgens und nachmittags auf ihrer Bank und sahen eine Stunde oder zwei zu, wie der Steinsetzer und sein Bub hantierten, wie sie säuberlich nach der Schnur einen schmalen Graben aushoben, die scheinbar roh ins zarte Gras geworfenen roten Bordsteine behutsam aufnahmen, in gelassenem Takte hertrugen und mit dem unbehauenen dickeren Ende im Graben verschwinden ließen, wie sie rückten und rüttelten, mit Schnur, Lot und Wasserwage richteten, unterlegten und bald mit dem Eisen, bald mit dem Stiel des Hammers klopften, bis alles im Blei war, oder wie sie neue Steine auf einem Stoßkarren schwer und langsam den stillen Weg heraufschoben und einen nach dem andern sacht ins Gras legten. Sie freuten sich über das sorgfältig bedachte Wesen und die flinken Redensarten der Leute, fragten sie aus, beschenkten sie und wären am zweiten Abend über die saubere Vollendung der Arbeit betrübt gewesen, wenn nicht am andern Morgen der Gärtner mit einer Fülle von Blumen in Aussicht gestanden wäre. Indem sie so die Anlage ganz nach ihrem Wunsche, und da sie mit Geld nicht zu knausern brauchten, auch ohne Hemmung entstehen sahen, füllte sich ihnen die Zeit auf das angenehmste aus.

Eines Morgens war es wieder still am Platze, jede Arbeitsspur war getilgt und innerhalb des roten Steinrands zitterten im leichten Luftzug die schmachtenden weißen Petunien, die glühenden Begonien, grünlichblasse Hortensien und niedrige duftbrütende Rosen. Es konnte nicht schöner sein, und der Blick nach Speier und Edingen hatte seine Enttäuschungsbitterkeit verloren. Als die Blumen sich dehnten und da und dort über das niedrige Umfassungsmäuerchen hinausdrängten, da meinte der Mann, ein Gitter, wie man's an vielen Gräbern sehe, wäre nicht übel, und so ließen sie sich einen Schlosser sagen, besprachen es mit ihm, sahen seine Vorlagen durch und entschieden sich für eines der neuesten Muster, ein Gitter aus hin und her schweifenden Ranken und märchenhaft großen Blumen; das schien ihnen für ihr seltsames Blumengärtchen gerade das passende. Aber das wollte erst geschmiedet sein und ließ sich nicht von heut auf morgen machen, das Erstellen würde ja auch die Blumenpracht verwüstet haben; der Meister versprach, es an guten Wintertagen anzubringen, damit im Frühjahr die Bepflanzung nicht gehindert würde.

So verband sich, als sie endlich abreisen mußten, diese Erwartung mit der Absicht, die da und dort begrabenen Kinder hierher überzuführen, und sie trugen ein mit Freude und Hoffnung süß beschwertes Herz von Heidelberg weg, aufs Schiff und übers Weltmeer, eine absonderlich spielende Freiheit und Erhobenheit, deren sie in dem bald wieder beherrschenden Geschäfts- und Geldgewühl mit Stolz und Wehmut empfindsam gedachten.

In früheren Jahren hatten sie die Gräber ihrer Kinder dann und wann besucht und für die Pflege reichlich Sorge getragen; während ihres letzten, tiefen und langwierigen wirtschaftlichen Tiefstandes aber war ihnen das eine so wenig möglich gewesen wie das andere. So treulich sie an die Kinder dachten, gegen die Gräber waren sie allmählich gleichgültig geworden, und, endlich wieder zu reichlicheren Mitteln gekommen, hatten sie wohl auch wenig gescheut, sich nach den vergessenen Stätten umzusehen. Nun, noch warm von ihrem Plan, fuhren sie hin und fanden die Gräber nicht mehr, vielmehr sie fanden in ihnen schon neue Bewohner, sie standen vor den gut gehaltenen Hügeln in ähnlicher Überraschung, ja, Geäfftheit, wie vor dem nun von weltfremden Leuten bewohnten Haus neben dem Altpörtel in Speier und vor der Schmiede in Edingen. Sie zogen betrübt ab; sie waren aber geübt, Fehlschlägen nicht nachzuhängen, und wurden mit diesem um so eher fertig, als sie ihre Kinder ja schon viele Jahre nicht mehr unter dem Boden gesucht hatten.

Im folgenden Sommer in Heidelberg erneuerte sich freilich für einen Augenblick der Schmerz der Enttäuschung. Da lag nun die geräumige Grabstätte wohlbehütet von dem bestellten Gitter. Grün, heller und dunkler getönt, wuchsen die Stengel und Ranken aus dem roten Sandstein des Bordes auf, schlangen sich, mit zinnweißen Glanzlichtern gefleckt, hin und her und trugen da und dort sonnenblumengroße Blüten über den Zaun empor in die stille Luft, und die Blumen waren rot wie Ochsenblut, die Blütenblätter dick wie eine Hutkrempe, und die gelben Staubgefäße mächtig wie Hufnägel; und rechts und links von dem Eingangstürchen standen zwei Riesenblumen einander zugewendet, als machten sie vor dem Eintretenden andächtig Front.

Mit Bewunderung gab sich das Ehepaar dem Eindruck dieser einschüchternden Fremdartigkeit hin. Es schmerzte sie doppelt, nun nicht an der rechten und linken Seite die Gräber ausheben lassen, die kleinen Särge hineinsenken, mit Erde überwölben und mit den kostbarsten Blumen überpflanzen zu können; ja, es kränkte sie ein wenig, daß sie die Särgchen nicht durch diese feierlich flankierte Tür hineintragen, den Kindern diesen schmiedeisernen Pomp nicht zeigen konnten. Indessen war ihre Zufriedenheit mit der Veranstaltung und dem Gelingen zu groß, als daß der Schmerz hätte dauern mögen; überdies hatten sie ja schon vor einem Jahre die Stelle außen neben dem zukünftigen Grab der Frau das Grab Charleys und den Platz außen neben dem Vater Nellys Grab genannt, und so blieb es, und da die Kinder keine andern Gräber mehr hatten, so waren sie hier sicher.

Jahr für Jahr ließ sich das Ehepaar nach Heidelberg ziehen, um einige Tage oder Wochen hier mit wehmütigem Behagen der Vergangenheit und Zukunft zu gedenken. Sie saßen auf ihrer Bank ihrem Blumen-



gärtchen gegenüber, sahen das Licht über den Blüten wechseln, Baumschatten sich verdichten und auflösen, sahen die Rheinebene bis in die jenseitige Pfalz hinein morgenklar daliegen oder im Gleisch des Sonnenuntergangs versinken, bis nur noch die höchsten Wolken glühten und ihre Glut im schmalen Streifen des Rheines spiegelten, und manchmal auch trafen ihre Blicke zugleich die an dem hinteren Geländer dem Eingang gegenüber angebrachte Tafel:

Ruhestätte
der Familie Mynert
aus
Amerika

und sie meinten, es sei auch jetzt schon wirklich eine Ruhestätte.

Eines Frühlingstages aber wurde Herr Meinert in Pittsburg von einem Schläglein überrascht, und einige Tage später, nachdem er in einem lichten Momente noch den gespannten Augen seiner Frau zugelächelt und geflüstert hatte:

„Auf Wiedersehen in Heidelberg!“

gab er seinen Geist auf.

Die Frau verfuhr, wie es für diesen Fall verabredet war, wickelte die laufenden Geschäfte ab und zog sich mit einem guten Vermögen aus ihnen zurück; denn sie wollte fortan, wenn ihr die Ruhe erträglich wäre, in Heidelberg wohnen bleiben.

Nach kurzem saß sie in der Kajüte eines Bremer Dampfers, und der Sarg war vor ihren Augen vom Riesenarm eines Dampfkrans gehoben, in der rasselnden Luft herumgeschwenkt und nach einem winkenden Schwanken jäh in den offenen Bauch des Schiffes hinabgelassen worden — —

In der vierten Nacht fuhr sie von einem allmächtigen Stoß und Krach empor. Es kam ihr zugute, daß sie gewohnt war, auf Reisen immer in den Kleidern zu schlafen: sie brauchte nur in die Schuhe zu treten, den Mantel überzunehmen und nach der Tasche zu greifen, und war schon reisefertig auf Deck, als erst Vereinzelte in Unterkleidern rufend durch die Gänge rannten, und unstillbar die Klingeln schrillten und die Notsignale brüllten. Sie eilte hin, wo sie Mannschaft und Offiziere hörte, ward in ein Rettungsboot gehoben — und hinabgelassen — und fühlte sich auf schwanker Welle — sah sich auf das Fallrep des Dampfers zutreiben — und wieder zurückgleiten — und das Fallrep voll händestreckender Menschen, — sah sich wieder darauf zutreiben — sah Menschen in das kaum festzuhaltende, hin und her geschleuderte Rettungsboot drängen, springen, stürzen, — sah das Boot von einem gewaltigen Schwall wieder dem Dampfer ferngerissen werden, — hörte den Schrei derer auf dem Schiff wie Sturmesheulen, — sah den Dampfer ferner und ferner zurückweichen und das übervolle, von Jammer, Unheilsberichten und hysterischen Entsetzensschreien gequälte Boot mit gleichmäßigen Ruderschlägen in die stürmisch widerstrebende, schwanke Nacht hinausflüchten.

Am andern Morgen wurden die Schiffbrüchigen von einem zu Hilfe eilenden Schiffe gefunden und mitgenommen, zurück nach New-York; Frau Meinert im Fieber einer heftigen Lungenentzündung.

Nach der Landung wurde sie ins Hospital gebracht, sie starb und wurde in der üblichen Weise begraben; denn das Geldtäschchen hatte ihr schon die Wärterin auf dem rettenden Dampfer vom Halse genommen und sich angeeignet.

Über die Heidelberger Ruhestätte der Familie Mynert aus Amerika ist unterdessen wieder Gras gewachsen, und manchmal reichen die Rispen, ehe sie sich neigen, über das verwaschene Geländer und seine Märchenblumen hinaus.

Zum Drama und Theater der Gegenwart.

II. Spielen.

Wir müssen an das Sprachproblem anknüpfen, um das Problem „Spielen“, das ja eigentlich nur eins des Schauspielers zu sein *scheint*, ganz in die Hand zu bekommen.

Wenn es richtig ist, was wir feststellten, daß ein Drama, genau wie jedes andere Dichtwerk, *zunächst* ein *Sprachkunstwerk* sei und auch zu sein habe, so kommen wir nicht umhin, die Wandlungen, die mit dem Drama und dem Theater und auch mit der Schauspielkunst vor sich gegangen sind, im Zusammenhang mit den Wandlungen der Sprache zu betrachten.

Wenn es richtig ist, daß der Spielleiter bei der Inangriffnahme eines neuen Dramas *nur* von *diesem* Drama ausgehen darf (von dem wir annehmen, daß es das reine Werk eines Dichters ist), nicht aber von einer Mode oder einer Zeitstimmung, nicht von einer momentan üblichen Art, Dramen zu spielen, ausgehen darf — sondern den „Stil“ *dieses* Dramas rein und allein aus den Blättern des Dichters erhorchen darf, wobei ihm *alle* Freiheit der Ausgestaltung ja *bleibt*, wenn sie im Sinne des Kunstwerks bleibt — wobei ihm auch alle Freiheit bleibt, etwaige Fehlgriffe in den Anordnungen des Dichters richtigzustellen, wenn nur der Text des Dichters richtig, vollendet, d. h. organisch und in sich geschlossen — kurz, wenn es richtig ist, daß der Spielleiter nicht irgendwelchen Aufführungsstil *anwenden*, sondern den Stil *dieses* Dramas *finden* soll — so ist klar, daß er das am besten, am sichersten nur kann aus der innersten Seele des dramatischen Dichtwerks, welche in der Sprache am reinsten klingt.

Und wie sollte ein Spielleiter, dem sein Tun Dienst am Namenlosen ist (und nicht Handwerk und Fertigkeit), — anders handeln *dürfen*? Wenn noch manche anders handeln — die Zeit muß kommen, wo sie *nicht mehr dürfen*.

Wenn im Verfolg der Naturalistenrevolution den Menschen von gestern das Schillerpathos unerträglich wurde, und sie ihm den Jargon des Alltags vom Ausgang des Jahrhunderts in ihren Dramen entgegenstellten, so war das ganz gewiß nicht eine interne Angelegenheit der Dichter. Im Roman konnte man es als ihre interne Angelegenheit ansehen. Im Drama *nicht*. Man hatte und hat noch nicht genug gesehen, wie mit den Wandlungen der Sprache eine Wandlung im Stil dessen, was wir das „Spielen“ der Schauspieler nennen, urnot-



wendig parallel gehen mußte. Es ist richtig, das hohe Pathos Schillers mußte mal lästig werden, aber nachdem wir heute in Ruhe die achtziger und neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts betrachten, wissen wir, daß die Alltagssprache, oder sagen wir ruhig: der Naturalistenjargon, das andere Extrem war; und: auf die Dauer ebenso unerträglich werden mußte und geworden ist. Aber auch: daß dem Dichter, der wirklich einer sein wollte und höhere Aspirationen hatte als irgendwas Daseiendes nachzuahmen, unmöglich diese Sprache als Ausdruck des von ihm zu Sagenden genügen könne. Anderseits wäre es ungerecht, zu verkennen, daß Schillers Sprache oft große Schönheiten hätte, daß beispielsweise im „Don Carlos" oder im „Wallenstein" ganz bedeutender Ausdruck der Menschen und Herzen gewonnen wurde. Jedoch, auf der Linie seiner Sprache liegt das Drama der Gegenwart nicht. So wenig es auf der Linie des Naturalismus liegt. Das Drama als Sprachkunstwerk wird eine Linie zwischen Schillerpathos und Naturalistenjargon innehalten. Eine Linie der dichterischen Sprache, die, ohne verstiegen und unnatürlich (im bösen Sinne) zu sein, Rhythmus und Schönheit hat und: adäquater Ausdruck dessen sein muß, was ausgedrückt werden soll. Irgendwie muß Kleist das schon gefühlt haben, denn er schreibt in seinen Dramen oft das, was wir „freien Rhythmus" nennen. Der freie Rhythmus ist das, was im Sprachstil des Dramas meist das Gegebene sein wird. Denn der freie Rhythmus ist nicht eine „Form", wie etwa der fünffüßige Jambus, sondern läßt alles zu, was ein sprachmusikalischer Dichter inner sich und inner den Dingen erhorcht und was durch ihn um Ausdruck ringt. Mit freiem Rhythmus meine ich nur: Öffnung eines Tors für den Dichter, daraus in Freiheit zu gehn; meine ich: die Möglichkeit eines jeden Rhythmus. Freilich: Rhythmus muß es sein, und die Prosa eines Dramatikers wird auch nicht wesentlich anders sein können — wird auch rhythmisch sein müssen. Vielleicht monotoner, aber nicht unrhythmischer, noch nicht einmal arhythmisch. Und allmählich muß allen, Dichtern und Publikum, aufgehn: die große Einheit dessen, was ich im Tiefsten „Sprache" nenne — dieses lebendigen, in tausend und abertausend Formen und Rhythmen lebenden Wesens. (Das aber nur dann lebt, wenn es aus innen geboren, nicht von außen angewendet oder „gemacht" wird.)

Zwischen Schillerpathos und Naturalismus, das heißt aber nicht auf ganz enger Linie, sondern in ziemlich breitem Spielraum, wird die Sprache des neuen Dramas sich bewegen.

Und der Dramatiker wird Musik in sich haben müssen. Wird, um das zu wiederholen, wenigstens ein kleines lyrisches Element in sich haben müssen. Ein Phänomen ist in dieser Hinsicht Georg Kaiser, den ich als Dramatiker immer noch bedeutend nehme, der aber, wie ich schon sagte, ein ganz und gar unmusikalischer Dichter ist, der gleichwohl in seiner beinah abstrakten Sprache doch Rhythmus hat. Vielleicht den Rhythmus von Geometrie und Algebra — aber doch Rhythmus. Es ist ein Jammer bei diesem Dichter, wie er packendste Probleme in einer Jagd von gespensterhaft hinhuschenden Sensationen zu Tode hetzt. Ein Dramatiker, kein Zweifel, aber kein Dichter. Also nicht das, was ich von der Zukunft will, den dramatischen Dichter.

Es konnte ja auch nicht anders sein, als daß die Sprache Zentrum sei. Sie ist das immer gewesen, ob erkannt oder unerkannt, ob zugestanden oder nicht. Und auch das „Spielen" hat sich um dies Zentrum bewegt. Die gröbsten sinnfälligen Tatsachen begreift jeder: daß das pathetische Spiel vergangenen Jahrhunderts mit dem Jambenstil unlösbar zusammenhing — daß der Naturalismus der Sprache vor Jahrzehnten den naturalistischen Darstellungsstil hervorbrachte — mit dem man das „Letzte" erreicht zu haben glaubte. Aber wenn heute Spielleiter dahin streben, etwa den „Stil Georg Kaisers" zu finden — was kann das anders heißen und wie soll es anders möglich sein, als einen der Sprache dieses Georg Kaiser adäquaten Gestus, eine dieser Sprache parallele Bewegungsform der Künstler auf der Bühne zu finden? (Natürlich neben dem adäquaten Bildausdruck der Bühne.)

Das naturalistische Spielen in den Dramen des Naturalismus bewegte sich parallel zur naturalistischen Sprache. Wie der Dichter die Sprache einer Bevölkerungsschicht, eines Berufes, der Straße, des Alltags studierte — hatte der Schauspieler das Sichgeben von Menschen in Beruf, einer Schicht der Gesellschaft, zu studieren, Typen des Alltags genau anzusehen. „Lebenswahr", „natürlich", „echt" (im Sinne von Natürlichkeit) zu sein. Daß darin eine Degradierung der Schauspielkunst wie des Schauspielers lag, ist spät begriffen worden. Konnte nicht begriffen werden, solange es ein Kunstziel war. Heute lichten sich uns diese dunklen Irrtümer, und wir begreifen, daß die Schauspielkunst in ihren hohen und höchsten Äußerungen etwas anderes ist und zu sein hat: eben die schöpferische Tat des Schauspielers.

Was heißt das?

Dies: Daß der Schauspieler nicht anders als der Spielleiter, nicht anders als der Bühnenausstattungskünstler, auch nicht anders als der Bühnenmusik schreibende Komponist von dem großen Gesetz der Sachlichkeit beherrscht sein muß, daß er sein Spiel vornehmlich gewinnen muß aus dem Drama . . . aus dem wortmusikalischen Text des Dramas. Das aber bedeutet, daß ihm alles, was er zu leisten hat: Bewegung, Gestus, Mienenspiel, aus der Dichtung hervorgehen muß. Das kann es nur, wenn er ein geistiger Mensch ist, wenn er Künstler ist, d. h. wenn er Intuition hat. Ohne Intuition wird er zu keiner Höhe kommen; wenn er Künstler ist und sein will, braucht er die Erfindungsgabe nicht minder als jeder andere Künstler, nicht minder als Maler, Musiker und Dichter. Er soll ja, was keimhaft liegt im Drama (als dem Sprachkunstwerk), aufblühen lassen, so überzeugend, daß jeder weiß und fühlt, der ihm zuschaut: Ja, so ist's! Und es ist schlechterdings nicht möglich, dem Schauspieler generelle, noch auch detaillierte Anweisungen zu geben, wie eine Rolle anzufassen sei, so wenig wie man einem Maler, einem Musiker generelle oder detaillierte Anweisungen geben kann, wie er einen Text komponieren oder ein Gemälde anlegen soll . . . Man vertraue in der Schauspielkunst mehr noch als bisher der Intuition, man wird sehen, was

sie leistet. Soll der Schauspieler gegenüber dem Spielleiter autonom gemacht werden? O nein! Aber das in ihm liegende Können, wenn er geistiger Mensch und ein Könner ist, soll voll ausgeschöpft werden. Der Spielleiter ist und bleibt darum doch der Dirigent des Orchesters. Auch der Verantwortliche und darum der Leitende. Man begreife nur endlich, daß auch dieser enge Raum, die Bühne, Platz hat für alles gute und reine Wollen und Können.

Manchmal fällt es uns auf und wir staunen: wie die Sprache ja für uns besseren und richtigeren, kürzeren und überzeugenderen Ausdruck schafft für das, was da ist oder da sein sollte. Auf einmal sagen wir uns, wie treffend dies Wort der Sprache, das wir gedankenlos so oft angewendet haben! So ist es auch mit dem Worte „Spielen", das die Tätigkeit des Schauspielers bezeichnet. In der Tat, er spielt, wie ein Kind, aber auf einer anderen Ebene als ein Kind. Ein Bühnenleiter und ausgezeichneter Spielleiter und Schauspieler erzählte mir, wie er seinen kleinen Jungen, vier bis fünf Jahre, mit in der Garderobe hatte, wie er plötzlich hinter einem Schirm hervortrat, kostümiert als einer von den Rüpeln im Sommernachtstraum und dem Jungen ein entsprechendes Gesicht machte — und wie der Junge aus tiefstem Herzen sagte: „Na, Vater, du kannst aber auch schön Unfug machen . . ."

Wie Kinder spielen untereinander, wer hat nicht bei ihrer manchem schon die Intuition und Erfindungsgabe bewundert? Wesenhaft nicht anders, aber auf anderer Ebene, „spielt" der Schauspieler, d. h. er macht Bewegung, Rhythmus mit dem Körper, mit jeder Faser seines Herzens und seines Leibes, mit seiner ganzen Seele, die aus seinem Munde die Rhythmen der Worte spricht . . . und das Ganze seines Tuns zusammenhält.

Wie aber das Sprechen des Schauspielers — nun dies einmal momentan für sich betrachtet, — auch wieder adäquat dem Dichterwort sein muß, wie auch hier Platz für alle Möglichkeiten ist und sein muß, davon muß noch in einem besonderen Kapitel gesprochen werden. Oft ist das Sprechen auf der Bühne nach einer Sprechmode reguliert worden, und das ist nicht immer gut gewesen. Karl Röttger (Düsseldorf-Wersten).

Okkultismus.

1.

Der Okkultismus grassiert heute wie eine schlimme Seuche, immer neue Opfer fordernd. Er behauptet einmal, Wissenschaft zu sein. Doch ist diese „Wissenschaft" der landläufigen Okkultisten und Theosophen Produkt einer derartigen kritiklosen Phantasterei und einer alles vermanschenden wissenschaftlichen Unzulänglichkeit, daß sie — milde gesprochen — nur als eine vorwissenschaftliche, oder richtiger unterwissenschaftliche „Wissenschaft" der aus Schicksal oder geistiger Unzulänglichkeit nicht an die große Wissenschaft Herangekommenen aufgefaßt werden kann. Methodisch bleibt das unverhüllte Vorbild die moderne Naturwissenschaft und Technik, zu denen man trotz aller gespielten geringschätzigen Herablassung im Grunde mit dem scheuen Respekt der wissenschaftlich Ausgeschlossenen aufsieht.

Aus diesen wissenschaftlichen Gehversuchen der Okkultisten als geistig Unmündiger hebt sich allerdings die anthroposophische „Wissenschaft" Rudolf Steiners nach systematischer Grundlegung und systematischem Aufbau, propagandistischer Stoßkraft, Ehrgeiz und Erfolg so merklich und gewichtig heraus, daß sie eine besondere Betrachtung verlangen kann. Wir unterlassen sie hier, weil sie in der hier uns gebotenen Kürze unfruchtbar sein würde und weil uns der Okkultismus als Wissenschaft hier weniger beschäftigen soll. Doch müssen die anthroposophischen Wissenschaftler dem Nichtanthroposophen die Bemerkung schon gestatten, daß ihm die Art wie trotz aller äußeren Gelehrsamkeit und trotz allen grüblerischen Scharfsinns die in den Aufbau ihres Systems hineingezogenen wissenschaftlichen Begriffe, sei es der Naturwissenschaft, Psychologie, sei es der Philosophie und Geschichte, eigentlich durchweg hoffnungslos in ihrem Wesen mißverstanden und in geradezu entwaffnender Weise äußerlich und schief verwandt werden, daß ihm diese allen ihren wissenschaftlichen Bemühungen zugrunde liegende bedauernswerte Unzulänglichkeit gerade kein Vertrauen in die spezifisch anthroposophischen Erkenntnisse gibt, die durch die Ausbildung sog. „seelisch-geistiger" Organe als angeblich „übersinnliche" gewonnen sein sollen. Sollte hier wirklich etwas Reales „gesehen" werden — der Nichtanthroposoph wird ja nun mal eher geneigt sein anzunehmen, es handele sich um Halluzinationen, die aus der Tiefe der durch die „Geistesschulung" vergewaltigten Psyche in Verbindung mit Autosuggestionen aufsteigen —, so würde er schließen, daß auch in diesen Wahrnehmungswelten voraussichtlich vom Anthroposophen alles von Grund aus mißverstanden wird.

2.

Der Okkultismus als Wissenschaft soll uns also hier weniger interessieren. Wir wollen hier unser Augenmerk auf den Okkultismus in seinem Anspruch richten, als gebe er der Welt eine Religion, eine Ethik, eine Philosophie. In diesem Anspruch finden sich die sich im übrigen zum Teil bitter befehdenden okkultistischen Richtungen: okkultistische Orden und Zirkel, spiritistische Vereinigungen und Kirchen, theosophische Gemeinden und Anthroposophie. Für die Betrachtung greifen wir wieder die auch in Hinsicht auf den religiös-ethischen Anspruch durchaus aus den andern Richtungen hervortretende Anthroposophie Rudolf Steiners heraus.

Jeder Satz der anthroposophischen Schriften beweist in seiner holprigen, mechanistischen, toten Sprache, die Robert Michels ein Magazin, gefüllt mit metaphysischen und mythischen Inhalten, eine unpersönliche Schablonenmasse genannt hat, jeder Satz beweist in dem, was er besagt: hier ist eine neue Aufmöblierung des Rationalismus. Wie im Rationalismus überhaupt soll das ganze Weltwesen und das Heil der Seele rationalistisch gefunden, „begriffen" und „bewiesen" werden. Wie im Rationalismus überhaupt stellt der Ver-stand — in der Sprache Willy Schlüters gesprochen, auf dessen Werk „deutsches Tatdenken" als auf ein Werk lebendigen Geistes hiermit alle anthroposophischen „Geistesschüler"

oder diejenigen, die es werden wollen, zu ihrer Rettung nachdrücklichst hingewiesen seien — „alles ins Stehen".

Wie der Rationalismus überhaupt hat die Anthroposophie den stechenden Blick der „Verstandes-Vernunft", der im Gegensatz zum liebevoll aufgeschlagenen Auge der „Verständnis-Vernunft" das Lebendige zu „Mengen", „toten Gezähltheiten", lauter „fertigen Geteiltheiten und Zerteiltheiten" veräußerlicht, verendlicht, erstarrt, teilt und zerteilt. Das Lebendige ist auch ihr erstarrt zum toten Sein und zerrinnt auch ihr — und gerade ihr — ins tote Werden. Auch sie, ewig abgesperrt vom lebendigen Geiste, — und gerade sie — fügt den Menschen aus lauter solchen Endlichkeiten und Geteiltheiten zusammen, den lebendigen Menschen, der auch ihr zum „Tothaft-Endlichen" zerronnen und erstarrt ist. Auch ihr — und gerade ihr — „zerschellt das Schöpferisch-Menschliche an dem starren Wahnbild der Verstandes-Vernunft". Auch sie — und immer gerade sie — setzt sich in dieser eigentlich toten Welt aus deren toten Endlichkeiten nach der Willkür des rationalistischen, vom lebendigen Geist gelösten Willkür-Ichs, das diesmal nur eben „anthroposophisch" ist, ihr gerade fälliges Weltbild zusammen.

Auch ihr fehlt wie allem Rationalismus Gefühl und Wissen der Grenze des Wissens. Im herrischen Ansturm des Willkür-Ichs der Verstandes-Vernunft soll dem Geheimnis, dem Dunkel, sein Geheimnis abgetrotzt werden. Doch nach einem Wort Kurt Hildebrandts in der Einleitung seiner Übersetzung von Platons Gastmahl versagt „das Göttliche sich dem unfrommen Andrang" und straft mit geistigem Tod und grotesken Verbildungen der Wahrheit.

Die Überwindung des Rationalismus durch den lebendigen Geist, der Geist, Wesen, Sinn wieder unmittelbar ergreift, der das Endliche, Zerteilte, Erstarrte, Tote der Verstandes-Vernunft in das Unendliche, Ganze, Lebendige des Schauens der Verständnis-Vernunft wieder auflöst, dem die Verstandes-Vernunft zwar ein unentbehrliches dienendes Werkzeug ist, aber auch nicht mehr, und also nicht die Führung in Sein, Schauen und Wirken innehat, diese Überwindung des Rationalismus ist die gründliche Überwindung der Anthroposophie als religiös-ethischer Veranstaltung.

Aber die Anthroposophie, also das am höchsten stehende Gebilde des Okkultismus, ist nicht nur rationalistisch. Sie ist eine geradezu peinliche Vergröberung des Rationalismus mit einer Überspitzung seiner Grundtendenzen seitens einer Unzulänglichkeit, die hier im Geistigen noch unendlich fataler wirkt als in der Sphäre der bloßen Wissenschaft. Alles Wesentliche wird geradezu erbarmungsvoll mißverstanden, am bedauernswertesten der Geist und das Geistige, Ethos, Sein, Gott, Sinn, Ewigkeit.

Es wird ganz richtig gesehen und mit leidenschaftlicher und dankenswerter Energie betont, daß im Zeitalter der mechanistischen Naturwissenschaft und der einseitigen Pflege des Wirtschaftlichen und Technischen der Mensch ein Mechanismus im Mechanismus geworden ist und daß hier eine Änderung eintreten muß — wie überhaupt, Ehre wem Ehre gebührt, Okkultismus und besonders Anthroposophie in ihren negativen Stellungnahmen zur modernen Welt zumeist recht haben —, nur schade, daß beide immer eine Kleinigkeit vergessen, daß nämlich von anderer, geistlebendiger Seite mit ganz andern Mitteln und von einer ganz andern Tiefe her eine durchaus entscheidendere Kritik geleistet ist und wird, nur schade, daß ihre dem „Materialismus" und „Mechanismus" entgegengesetzte „geistige" Welt nur ein neuer Materialismus und Mechanismus ist. Der „Materie" der Außenwelt, der physikalischen Dynamik, den „Entwicklungstendenzen", „Fortschritten" der naturwissenschaftlichen und technisch-wirtschaftlichen Außenwelt, der „Entwicklung" der auf diese Außenwelt gerichteten menschlichen „Impulse" wird eine rationalistisch erstarrte, also tote „Innen"-Welt des „Geistig-Seelischen" gegenübergestellt, die ebenfalls stofflich ist und deren „Impuls"-Dynamik und -„Entwicklung" der reine Doppelgänger des rationalistischen toten Dynamismus der materialistischen Naturwissenschaft und ihres Fortschrittsbegriffes ist. Wir erhalten also statt einer lebendigen Innenwelt des Geistes nur eine Verdoppelung der bekämpften Natur-Welt, so heiß Geist, Seele, Sinn umworben werden. Und die „Synthese" dieser beiden Welten im Menschen soll die Rettung des „Abendlandes" ergeben! Bedingung ist nur, daß die im naturwissenschaftlich-technischen Zeitalter „rudimentär gewordenen Geistorgane" „entwickelt" werden. Dann werden sich die bisher fehlenden „pädagogischen Impulse" ebenfalls bestens „entwickeln". Und wenn dann gar noch im „sozialen Organismus" bestimmte Organisationsformen entsprechend den sich „entwickelnden Impulsen" geschaffen werden, so ist die Rettung gesichert.

Doch was meint der Anthroposoph mit „Geistorganen"? Es sind das Organe, die, Lotosblumen vergleichbar, in ihm durch seine „Geistesschulung" ausgebildet wurden, „seelisch-geistige" Organe, von denen der verständnislose Nichtanthroposoph sagen wird, daß sie im Höchstfalle nur einer andern Wahrnehmungswelt zugehörige „Sinnesorgane" sein könnten. Diese behauptete andersartige Wahrnehmungswelt selber soll „übersinnlich", „seelisch-geistig" sein — während sie doch höchstens wieder eine gegenüber der unsrigen „anderssinnliche" Welt sein könnte.

Das notwendige Ergebnis dieser ganzen Auffassungen ist dann, daß aus dem lebendigen Geist „Geister" werden und daß diese endlichen und stofflichen Geister als Zwischenexistenzen zwischen dem von seinem lebendigen Geist gelösten, also eigentlich „toten" Menschen und eben diesen Geist treten. Mit dieser Veräußerlichung und Verstofflichung einhergehend werden durchaus periphere Dinge in die Leere des Menschenzentrums gesetzt, als käme es für das Wesens-Sein des Menschen wesentlich darauf an, ob er sehen kann oder nicht, über welche technischen Fähigkeiten, und seien es noch so „okkulte", er verfügt oder nicht. Die anthroposophische Ethik bleibt entsprechend äußerlich, „stofflich", dazu ängstlich gymnasial. Das okkulte, magische Eindringen der Erkenntnis in die „jenseitigen", „anders-sinnlichen" Welten, der Mitteilungsverkehr mit den „Geistern" dieser anderen Welten wird mit geistig-seelischer Erhöhung und Vertiefung, mit dem Heim- und Heilfinden der Seele gleichgesetzt — während es sich doch höchstens



um eine uns zuteil werdende Erweiterung der äußeren Raumwelt handeln könnte, um eine Wirkungsstätte für Geist und Sinn außerhalb ihrer Stätte in unserer irdischen Menschenwelt, die für unser Wesentliches grundsätzlich nicht viel anders bedeuten würde, als wäre ein neuer Erdteil mit neuen Menschen oder eine neue Milchstraßenwelt entdeckt worden. Geist und Sinn dieser Geisterwelten bliebe uns siriusfern gegenüber der Nähe und Bedeutung von Geist und Sinn und Mitmenschensein auf unserer irdischen Erde.

Das geistige Niveau der Anthroposophie und des ganzen Okkultismus ist also trotz aller bestgemeinten und zudringlichen Bemühungen um Seele, Geist, Christus, Goethe, deutschen klassischen Idealismus, dessen Erfüllung zu sein die Anthroposophie mit Hartnäckigkeit, grotesker Anmaßung und vollendeter Ahnungslosigkeit vorgibt, trotz des unentwegten und ahnungslos anmaßenden Geredes von ihnen der materialistische Rationalismus Haeckelscher Observanz. So mystisch und übersinnlich, geistig man tut und sich selber vorkommt, man bleibt eben doch allzu kläglich in dem rationalistisch-materialistischen Gerümpel einer rationalistisch-materialistisch verkommenen Epoche hängen. Der Okkultismus ist eben der Weg der vom Geist Abgesperrten, auf ihre Weise Antwort zu finden auf die ewigen Fragen des geknechteten und zertretenen Menschenherzens, auf dem Umweg über das entfernteste Außen ins eigene Zentrum und Wesen zu gelangen. Er ist der bemitleidenswerte Selbst-Erlösungsversuch seitens der geistigen Unzulänglichkeit und des Hochmuts des geistigen Aufstands. Er ist das „geistige" Kino einer dem Kino verfallenen Menschenwelt.

Da er in der Anthroposophie fanatisch leidenschaftlich, mit unbeugsamer Energie, Konsequenz und Selbstsicherheit, mit wissenschaftlicher Systematik und breiter Gelehrsamkeit hingestellt wird, von einer Person mit offenbar großer suggestiver Kraft und propagandistischer Fähigkeit, da er mit einem Ernst und einer Energie, die sich verblasene „Geistige", Idealisten und andere zum Vorbild nehmen sollten, auf die Umsetzung der Lehren in die Praxis des Lebens hinzielt und schon auf nicht unbeträchtliche praktische Ergebnisse hinweisen kann, ist seine Verführungskraft außerordentlich groß, so daß auch offenbar geistig hervorragendere Männer Rudolf Steiner zum Opfer gefallen sind.

Wir setzen die harten Worte hierher, die Theodor Haecker im „Nachwort" für die Theosophen hat: „Das Zwielicht, in dem sie leben, und das dem Zwiegelichter den Eintritt bereitet, ist blind für die Klarheit des starken Wortes.... Kellnerseelen ohne Theosophie sind lange nicht so schleimig wie solche mit Theosophie. Rudolf Steiner ist unmöglich der Aar mit dem goldenen Gefieder, der die Seele zu dem Göttlichen emporreißt, sondern ein qualliger quakender Frosch, der die arme Seele in den Sumpf zieht."

3.

Dieser Okkultismus scheint so alt zu sein wie das Menschengeschlecht. In der Tiefe und im Verborgenen begleitet er, soweit wir geschichtlich sehen, den Menschen auf seiner Wanderung durch die Geschichte getreulich. Er war stets Zuflucht und Religion der von Sonnenlicht und -wärme Abgesperrten — geistig, moralisch, materiell verstanden — der Armen und Kleinen, Engen, Verbogenen, Rachsüchtigen. Sei es, daß sie die Lehre des Lichtes in ihrer dumpfen Weise verstanden oder in dieser Form von den Priestern, die ihre wahre Lehre vor den Unwissenden geheimhielten, dargeboten bekamen, sei es, daß sie sich ihr dumpfes Gebräu selbständig immer wieder neu aus dem Schmutzwasser des unterirdisch fließenden Stromes schöpften als „Geheimwissen" von innerlich rachsüchtig Aufständigen.

Nicht immer strömt dieser Fluß im Verborgenen. Immer wieder schwillt er an, tritt er hervor ins Licht des Tages — wenn seine Zeit gekommen ist.

Heute ist eine solche Zeit. Heute schwillt er wieder immer drohender an, um immer mehr das weite Land zu überfluten.

Warum ist heute wieder seine Zeit? Warum ist sie es mehr als seit langem?

Wir haben den Okkultismus charakterisiert als Religion der Ausgeschlossenen und Dumpfen in den Niederungen der geistigen Landschaft. Solange die zur geistigen Führung und Herrschaft Berufenen in einem geschichtlichen Kulturkörper wirklich führen und herrschen, sie die Ordnung des geistigen Kosmos nach Führungsberufung bewachen und gegen alle Aufstände der Niederungen verantwortlich dienend nach echter Herrenart wirksam schützen, steht das Kaiserreich des Geistes groß und sicher da und muß der okkultistische Strom notgedrungen still, unterirdisch verborgen fließen. Sobald aber solche Führung aufhört, müssen Störungen im geistigen Kosmos auftreten: die Mächte der Tiefe stehen auf, das Kaiserreich des Geistes stürzt in sich zusammen, die unterirdischen Gewässer brechen mit Gewalt hervor und überspülen die Lande. In einer solchen Zeit ohne lebendige geistige Führung leben wir heute. Der geistige Kosmos wankt, wankt nicht bloß, kracht, kracht in allen Fugen. In dieser führerlosen Zeit des zusammenbrechenden Kaiserreichs des Geistes können offene Rebellion und Revolution des Aberglaubens ungehindert ihren Marsch antreten.

Wir leben in einer Zeit ohne geistige Führung, ohne Kaiser. Wir haben gelebt mehr denn 100 Jahre in einer Zeit mit falschen Kaisern, einem Versagen der geistigen Führung durch Abirrung in rationalistisch-materialistische Philosophien. Der Geist hatte sich mit seiner Verstandes-Vernunft verirrt in rationalistische „Aufgeklärtheit", rationalistische Erstarrung, in rationalistische Leere. Doch immer dann und überall da, wo der erste Rausch des menschlichen Hochmuts verflog, wurde die innere Öde und Leere dieser Philosophien, die das Wesenszentrum des Menschen nicht berühren, es nur treten und gar abwürgen, bald und immer stärker fühlbar und schlich sich immer tiefer in die Seelen und ins Bewußtsein ein. Skeptische Verzweiflung erfüllte immer mehr die Gemüter. Doch das getretene menschliche Herz rächte sich heute wie gestern und stets in solchen Zeiten der „Aufgeklärtheit". Je ärmer es geworden war, um so wahlloser griff es zum nächstbesten Trostmittel, stieß dabei jedesmal auf den seine Zeit witternden Aberglauben und stürzte sich blindlings in dessen Fluten.



Die innere Not nach einem Jahrhundert rationalistischer Leere ist heute ins Ungeheuere gewachsen. Sie steigt noch immer und macht die Menschenherzen immer gefügiger gegenüber dem andrängenden Aberglauben.

Vor dem Absterben der geistigen Führungskräfte, im Stadium des Versickerns des lebendigen geistigen Stromes und der Abirrung in rationalistische Leere, entstand als letzte und machtvollste — doch auch schon rationalistische — Gegenbewegung zur Aufrechterhaltung einer rechten geistigen Führung und Ordnung aus den Schichten des gebildeten Bürgertums der „deutsche Idealismus". Er wurde für die Gebildeten und Saturierten das Behelfsmittel, um mit Idealismen eine entschwindende Ordnung festzuhalten. Vergeblich. Dieser idealistische Festhaltungsversuch versagte (und mußte versagen) vor den faktisch die Seelen erfüllenden und beherrschenden Gewalten des Rationalismus, Materialismus, Kapitalismus. Mit seinem vollzogenen Zusammenbruch fand und findet der Okkultismus freie Bahn in der Welt des gebildeten Bürgertums.

Was der Idealismus für die Saturierten und Gebildeten war, bedeutete für die in Armut, Bedrückung, Unsicherheit und Unbildung dahinlebende Masse der Fabrikproletarier in den letzten Jahrzehnten der Materialismus. Zu dieser Bedeutung war er gekommen durch seine Ehe mit dem politischen Marxismus. Wegen dieser Verbindung war er für die Massen das Licht, welches das reaktionäre Dunkel, mit dessen Beistand sie in Sklaverei gehalten werden sollten, siegreich überwand. Und insofern der Marxismus ihnen für die Zukunft chiliastisch das irdische Glück versprach, war mit der Vorstellung dieses Glücks der Materialismus unlöslich verknüpft. Der Materialismus war ihr Glaube, ihre Hoffnung, ihre Religion. Mit dem katastrophalen Versagen des Marxismus, seinem Zusammenbruch, zerrinnen jetzt die materialistischen Luftschlösser. Die Bahn ist frei für den Okkultismus bei den Massen.

Zu allem ist jetzt noch die täglich wachsende äußere Not und Enge von Kriegs- und Revolutionsauflösung gekommen. Auch die äußere Sicherheit und Weite, in die der Mensch vor der inneren Not flüchten konnte und an der der Fabrikproletarier steigend Anteil genommen hatte, ist hin. Gierig greifen die innerlich und äußerlich Ausgemergelten nach dem Wunderbaren.

4.

Der Okkultismus steigt herauf,
weil wir ohne geistige Führung leben,
weil wir 100 Jahre und mehr in rationalistischer Geistesverirrung und -lehre gelebt haben und wir die innere Not der Leere nicht mehr ertragen können,
weil für die Gebildeten das Behelfsmittel des Idealismus versagt hat,
weil für die Massen deren politischer Materialismus versagt hat,
weil zu allem noch die grenzenlose äußere Not gekommen ist,
weil wir im Gesamtzusammenbruch des Turmbaues unserer geistverlassenen modernen Zivilisation stehen.
In diesem Gesamtzusammenbruch fangen jetzt mit lautem Krachen die letzten Stützen und Balken an zu brechen. Es bedarf schon keiner Revolution der unteren Gewalten mehr. Fast kampflos setzt sich die dumpfe Geisteswelt der Kleinen und Engen auf den verlassenen und umgestürzten Thron des Geistes. Das war so in der Welt der zusammenbrechenden Antike. Das ist heute so. Und beweist seinerseits, was für unsere Zivilisation die Stunde geschlagen hat.

In einer führerlosen, zusammenbrechenden Welt wird dieser geistige Aufstand der unteren Gewalten für die in Verzweiflung umherirrende Menschenwelt ein Asyl des Trostes und der Ordnung. Verkehrt und aussichtslos wäre es, diesen mit den Mitteln der geistigen Unterwelt unternommenen Trost- und Ordnungsversuch bei denen, die ihm nun einmal verfallen sind, bekämpfen und die ihm Verfallenen mit moralischer Entrüstung anfallen zu wollen. Geradeso wie ein moralischer Entrüstungsfeldzug gegen das Kino und gegen die Kinomenschheit gegenüber deren elementaren Kinodrang sich ausnehmen würde wie ohnmächtiges Hundegekläff. Hier gilt es, wenn auch schweren Herzens, zu erkennen was ist, und sich zu beugen dem Schicksal. Jedem das Seine. Nur muß eben darum der geistigen Anmaßung ein Halt geboten und müssen die Gewalten der geistigen Unterwelt in ihre Unterwelt zurückverwiesen werden.

Zugleich gilt es denen, die noch schwanken und die noch ein Ohr haben für die Stimme des lebendigen Geistes, die Stütze zu geben, die sie verlangen können. Was ist zu tun?

Zum ersten Anerkennung okkulter Phänomene, wo sie wahrheitsgemäß anerkannt werden müssen. Die „großzügige" und hochmütige grundsätzliche Leugnung der Möglichkeit solcher Phänomene, weil sie den naturwissenschaftlichen Grundlehren widersprächen, ist unwissenschaftlich, ein Zeichen grober Ignoranz und nur Wasser auf die Mühle der Okkultisten. Denn zu viele Menschen haben heute vermeintlich oder auch wirklich die Realität sogenannter okkulter Phänomene erfahren oder haben sie sich demonstrieren lassen, so daß die glatte Leugnung solcher Dinge nur dem Leugner die Vertrauenswürdigkeit und damit die Führung entzieht und die armen Seelen um so mehr den recht weit geöffneten Armen der Okkultisten entgegentreibt. Die immer stärker einsetzenden Versuche von wissenschaftlicher Seite, zu einer Klärung der „okkulten", d. h. verborgenen Probleme wie Telepathie, Hellsehen, Telekinetik, Materialisationen usw. zu kommen, die wissenschaftlichen Versuche, hier Betrug, Selbsttäuschung und Faktum zu scheiden, sind also im Interesse des Kampfes gegen den Okkultismus der Unterwelten zu begrüßen und zu fördern.

Zweitens zur Abwehr immer wiederholter Hinweis und immer erneute und klarere Darlegung der rationalistischen und sonstigen geistigen Unzulänglichkeit der okkultistischen Systeme.

Und zum dritten und vor allem: Beschreiten des wahren Königsweges des lebendigen Geistes; in Sein, Denken, Wort und Werk Zeugnis ablegen von der Hoheit und Wahrheit dieses lebendigen Geistes; gegenseitige Hilfe und dienende Hilfeleistung den Suchenden und Strauchelnden im Finden des Weges und seiner Fürsten und Könige durch die berufenen „Schildhalter der Wahrheit".

Tut jeder zum Mitbau einer neuen geistigen Weltordnung Berufene sein Teil nach dem Maß seiner Kräfte, so wird mit dem wachsenden Bau des Domes einer geistigen Welt der Okkultismus von selbst wieder in sein verborgenes Dunkel zurücktreten. Hans Bäcker.

Schule der Weisheit.

In seiner kleinen Schrift „Was uns not tut — was ich will" zieht Graf Keyserling eine Bilanz der Zeit. Seine Behauptungen besagen, in die wesentlichsten Sätze zusammengefaßt:

Einmal: Der große intellektuale Fortschritt hat allgemein auf Kosten des Seelenlebens stattgefunden, die Seele ist in einem seit dem Ende der Antike unerhörten Maße zersetzt; als unangekränkelt kann heute nur mehr das Naturhaft-Notwendige und das Ewig-Wertvolle in abstrakt-absolutistischer Fassung gelten — diese beiden Regionen geben aber keine Grundlage ab für eine mögliche Kultur, weil jene unterhalb, diese oberhalb ihrer gelegen ist.

Zweitens: Hat der Verstand eine gegebene Seelenform zersetzt, so ist es Aufgabe, eine neue zu bilden, einer weiteren und tieferen Geisteseinsicht gemäß; eine neue Synthese von Geist und Seele tut uns not.

Drittens: Kein noch so hohes Beispiel ursprünglicher seelischer Schönheit oder spiritueller Durchdringung kann die Wendung herbeiführen, sofern das höhere Sein nicht von gleichwertigem Verstehen und Wissen begleitet wird, daher wird das Heil dieses Mal von keinem neuen Glauben kommen, so groß die Sehnsucht gerade nach diesem sei: die wichtigste Aufgabe kommt heute nicht der Religion zu, sondern der Philosophie, der Philosophie nicht als abstrakter logischer Wissenschaft, sondern als lebendiger Weisheit, deren eigenste Aufgabe ist das Wiedererwecken, das Steigern, Vertiefen und Verdeutlichen des lebendigen Urzusammenhangs. Weisentum bedeutet nichts anderes als die höchste Stufe des Vollmenschentums, die zu Fleisch gewordene Universalität. Vornehmste Aufgabe dieser Zeit ist es, den Weisen als Typus zu ermöglichen, heranzuziehen und ihm die notwendige Resonanz und Wirkungsmöglichkeit zu bieten. Ist der Einklang von Geist und Seele auf erhöhter Erkenntnisebene wiederhergestellt, ihr Wissen endlich selbstverständlich geworden, dann wird das Heil wieder unmittelbar vom Höchsten kommen, vom Heiligen, von Gott.

Viertens: Bei der Erziehung zur Weisheit handelt es sich keineswegs um eine Forderung für wenig Bevorzugte. Es ist einer der vielen Aberglauben unserer Zeit, daß das Höchste nur wenigen zugänglich sein — nicht allein könne, sondern sogar müsse: im Gegenteil, gerade das Höchste ist jedermann zugänglich, nur in mehr oder weniger tiefem Sinn. Weisheit ist eben kein Können, sondern ein Sein. Es irren die Vielen, die da glauben, daß das Ziel der Menschheitsvergeistigung in den Tiefen und nicht auf der Höhe zu fassen ist; alle Entscheidung erfolgt auf der Höhe.

*

Als Ermöglichung des Zieles, „den Weisen als Typus" zu erziehen, denkt sich Keyserling seine „Schule der Weisheit". Es handelt sich um eine Anstalt im Sinn der platonischen Akademie und der Weisheitsschulen des Ostens, um eine „Schule der Bewußtheit, aus dem Geist äußerster Wahrhaftigkeit und stärkster Willensanspannung heraus", um eine Anstalt „mitten inne zwischen den Daseinsflächen der Kirche und der Universität, prinzipiell aber jener näher als dieser, weil die Schule der Weisheit in erster Linie das Sein beeinflussen soll". Sie könnte formell die gleiche Sonderstellung neben der Universität einnehmen wie die Akademien und Forschungsinstitute. Es könnten Menschen an ihr oder von ihr aus wirken, die im übrigen Professoren oder Staatsmänner sind. Werdende sollen dort unmittelbar dazu erzogen werden, „nicht Fragmente, sondern Menschen zu werden, keine Denkmaschinen, sondern lebendig Wissende, keine Nachplapperer und Verewiger fremder Gedanken; der Bildung Ziel soll sein, daß jene keine Befolger überkommener Routine würden, sondern vollverantwortliche, durchaus ursprüngliche Wesen, welche nur das bekennen, was sie aufrichtig meinen, nur das meinen, was ihnen wirklich entspricht, und die nicht rasten, bis daß das Wort, das sie als ihre Wahrheit erkannt haben, in ihnen zu Fleisch geworden ist."

Die „Schule der Weisheit" ist seit dem Winter vorigen Jahres in Darmstadt verwirklicht, vorwiegend durch eine größere Stiftung des allen geistig wertvollen Bestrebungen der Zeit gern zugeneigten Großherzogs von Hessen, der auch im Neuen Palais die erforderlichen Räume zur Verfügung stellte. Um die Schule gruppiert sich die Gesellschaft für freie Philosophie; sie besteht aus „Förderern", die das Unternehmen durch größere Stiftungen oder den recht erheblichen Jahresbeitrag von mindestens 1000 Mark unterstützen, aus den „Geistig Verbundenen", die mit der Schule der Weisheit sympathisieren und durch einen Jahresbeitrag von mindestens 100 Mark auf ihre Veröffentlichungen subskribieren, und, als aktiver Kerntruppe, der „Gemeinschaft der Schüler". Die Schüler sind zurzeit etwa 70 an der Zahl, in der Mehrheit Studenten; Nichtintellektuelle sind keine darunter, so gut wie kein Arbeiter. Durch das intime, je nach den individuellen Erfordernissen der Einzelnen längere oder kürzere, zeitweilig wiederholte Zusammenleben mit Keyserling, dem Leiter der Schule, und unter sich sollen sie das Bildungsziel erlangen. Von Zeit zu Zeit, einmal im Frühjahr und einmal im Herbst, finden allgemeine Tagungen statt, die jeweils für eine Woche die weiteren Kreise der Gesellschaft für freie Philosophie vereinen sollen. Auf der letzten Tagung im Mai hielt Keyserling drei Vorträge über den Sinn der Politik, Dr. Karl Happich sprach über Selbsterziehung, Dr. Erwin Rousselle über „die Pfade der Verinnerlichung im Morgen- und Abendland", der Chinakenner Dr. R. Wilhelm, der lange Jahre als Missionar in Tsingtau lebte, über chinesische Erziehung zum Gemeinschaftsleben und die chinesische Auffassung vom Sinn des Lebens. Leopold Ziegler war durch sein Leiden an der Vorbereitung seines geplanten Vortrags, „der Sinn des Leidens", verhindert, er las statt dessen das letzte Kapitel aus seinem demnächst erscheinenden Buddhabuch. Die Stunden außerhalb der Vortragsreihen waren ausgefüllt durch persönliche Besprechungen, zwei Konzerte und engere Zusammenkünfte. Die nächste Tagung ist im September.



Keyserling, unzweifelhaft ein glänzender Schriftsteller und eine Persönlichkeit von bezwingender Initiative, in seinen Theoremen stark infiziert durch östliche Ideen, ist Balte von Geburt, ging durch russische Schulen, kommt von der Naturwissenschaft, empfing entscheidende Eindrücke von Chamberlains „Grundlagen des 19. Jahrhunderts", begann anfänglich von Paris aus feuilletonistisch und wurde durch das Ergebnis seiner großen Reise durch Indien, China, Japan, Amerika, durch sein „Reisetagebuch eines Philosophen", neben Spengler der Modephilosoph der letzten Jahre. Seine zeitkritischen Feststellungen sind ohne weiteres hinzunehmen, sie bestätigen nur in logischer und bestimmtester Fassung das, worüber es unter den meisten Besonnenen in dem gegenwärtigen Kehraus der europäischen Kultur kaum noch Meinungsverschiedenheiten gibt. Wir haben vorhin versucht, die wichtigsten seiner Thesen zusammenzustellen und haben nur zu einzelnen grundsätzlichen Punkten noch folgendes zu sagen:

„Seins"- und „Könnens"-Kultur ist, so wie wir den Begriff aufzufassen gewohnt sind, kein genauer Gegensatz, denn wo es überhaupt von Kultur zu sprechen möglich ist, ist sie ein Sein, wo sie bloß Können wird, ist sie keine Kultur mehr. Kultur wächst, sie wird nicht gemacht. Es gibt für sie keine „Entscheidung", die vom Willen und der „Geisteseinsicht" Einzelner abhängig wäre. Sie kommt immer von „unterhalb", nie vom Intellekt. Das Problem der Kultur ist zuerst einmal das Problem der Masse und dann erst das des Führers. Der gegenwärtige Zustand ist ohne kulturelle Geschlossenheit, vielerlei filternde Kulturschichten liegen übereinander, die ungefähr identisch sind mit der sozialen Schichtung. Seitdem die Renaissance das kirchliche Mittelalter aus den Fugen riß und jedes einzelne Teilchen zur Individualität wurde, seitdem der Mensch sagte „Ich bin, also ist Gott", und zwiespältig auf der einen Seite der nackte Materialismus, auf der anderen Seite der nackte Intellektualismus ihre Häupter erhoben, seitdem die soziale Atomisierung verhängnisvoll eintrat und die Papiersintflut vollends die letzte Simplizität erstickte — seitdem fehlt uns, infolge unserer Immunität sowohl für kultische, nationale sowie ästhetische Traditionen jegliche geistig-sittliche Einheitlichkeit. Die kulturellen Werte, die in den jüngsten Jahrhunderten hervorgebracht wurden, sind nicht als Ganzes Eigentum des ganzen Volkes geworden. Die „besondere neue" Kulturaufgabe müßte darum zunächst einmal nicht „Menschheitsvergeistigung" heißen, sondern vorher: Schaffung der „Resonanz" für den „Weisen", Niederreißen der Barrikaden zwischen den einzelnen Gliedern der Menschheit oder, deutlicher: soziale Gleichheit in den Erziehungsmöglichkeiten, einheitliche Plattform der Bildungsgrundlagen, mit der Einheitsschule beginnend. Vorher kann der „Weise als Typus" nur richtunggebend, nicht kulturschöpferisch sein, er bleibt solange überhaupt ohne aggressive Auswirkung auf die Gesamtkultur. Den von sozialen Bedürfnissen diktierten Volksbildungsbestrebungen fällt unter diesen Umständen immer noch eine bedeutungsvollere Aufgabe zu, nämlich die „Sozialisierung des Geistes" — ein Schlagwort des Eduard Weitsch, der geistigste Kopf der im übrigen von Anfang an zu sehr im Doktrinären statt Produktiven steckengebliebenen Volkshochschulbewegung. Auch die Volksbildner wollen, soweit sie dem Volk ehrlich dienen, an Stelle des begrifflichen Vielwissens das sinnliche Wissen, das Wesentliche setzen. Keyserling aber will mit seiner modernen Scholastik die aristokratische Gipfelung, und sonderbar zu sehen ist die starke Betonung des Intellektes da, wo die intellektuale Zersetzung beklagt und eine Emanzipierung vom Intellektuellmaterialistischen erstrebt wird. In China haben wir in diesem Augenblick ein Beispiel dafür, wie die spekulativ-aktive europäische Geistigkeit eine uralt-beständige, relativ hohe Kultur innerhalb kürzester Zeit zu Fall bringt und damit auch den staatlichen Bestand. Anderseits zeigt das junge Dreimillionenvölkchen Dänemark, das in seiner überwiegend bäuerlichen Bevölkerung von vornherein eine verhältnismäßig einheitliche soziale Struktur aufwies, wie eine junge Kultur geschaffen werden kann, wenn die Schwerpunkte nicht in den subjektivistischen Intellekt, sondern in das Volkstum und das Religiöse verlegt sind, denn Grundtvig, der Schöpfer der dänischen Volkshochschule, war auch Volksdichter und religiöser Reformator Dänemarks. Johannes Müller schuf mit seinem Schloß Elmau ausgesprochen „ein Stelldichein der heimlichen Verschworenen", ein Sanatorium für Harmonie suchende „Menschenmüde". Keyserling aber macht ausgesprochen Anspruch mit seinem Sanatorium für Übergeistigte auf das Heil der Gesamtheit, auf das, was kulturgestaltend „not tut". Neue gesamtkulturelle Wirkungen sind vielleicht einmal von dem besten Wollen der deutschen Jugendbewegung zu erwarten: sie ist voll von geistespolitischen, natürlichen, sittlichen und religiösen Kräften, die vom Volkstum kommen und, falls sie einmal organische Formen angenommen haben werden, wahrhaft Grundstock der „Synthese von Geist und Seele" sein können, der die „Schule der Weisheit" nur ein Faktor, nur eine Werkstätte neben anderen war. Die Schule der Weisheit ist in der Betriebsamkeit der Zeit lediglich eine Selbsthilfe der Geistigkeit, die an der zur Fachschule gewordenen alten Universitas nicht mehr zu ihrem Recht kommt. Sie könnte eine oberste Spitze der Pyramide des allgemeinen Bildungswesens sein, eine vorübergehende Schulung der letzten Auslese zum Universellen, zum Vollmenschentum. Aber die höchste Menschenspezies, der souveräne Geist, der eremitisch ist nach der ewigen Weltordnung, wird in einer typisierenden Schule wenig profitieren, zumal der sonstigen Mitteilungsmöglichkeiten heute überaus mannigfach sind, so gewinnbringend auch der persönliche Umgang mit bedeutenden Mitmenschen immer sein mag und so sehr eine sammelnde Gelegenheit zu solchem Umgang zu begrüßen ist. Das „Höchste" ist eben nicht „jedermann zugänglich"; in Keyserlings Einschränkung, „nur in mehr oder weniger tiefem Sinn", liegt schon die Verneinung. Keyserlings „Schule der Weisheit" soll im Grunde nichts Neues, sie soll das sein, was eigentlich jede Menschenerziehung will, nach dem Wort Pestalozzis: Menschlichmachung durch Erregung eigener Selbsttätigkeit.

*

Anfangs Juni war der indische Dichter Rabindranath Tagore — der, dank seinem reklametüchtigen deutschen Verlag, seit der überraschenden Verleihung des Nobel-



preises 1913 auch in deutschen ästhetisierenden Kreisen gelesen wurde, der Nationaldichter und Weise Bengalens, der in seinem Heimatland, wie sich Graf Keyserling ausdrückte, „ein Volk gemacht hat und nun als Missionar nach Europa kam" — Tagore war auf seiner Europareise eine Woche lang Gast des Großherzogs von Hessen bzw. der Schule der Weisheit. Der greise, vornehme Abkömmling eines alten hochbegabten, schon seit Generationen reformerisch gesinnten, reich begüterten Brahmanengeschlechts, ein Freund der Kinder und in seinem Herzen selbst noch ein Naturkind aus fremden tropischen Wäldern, stand würdig und in der Demut seiner natürlichen Hoheit mitten in dem Servilismus, der ihn umschwänzelte, ließ geduldig neugierige Besucher auf sich hereinprallen und sprach in öffentlichen Versammlungen das Übliche zu einer westöstlichen Vereinigung der Geister. Die „Schule der Weisheit" in Darmstadt soll künftig mit Tagores Freiluftschule „Schanti Niketan" (Friedensheim) im Austausch der Schüler zusammenarbeiten, eine dritte Weisheitsschule soll demnächst von Dr. Wilhelm in China gegründet werden.

Eigenartig war die Gelegenheit, Tagore seine Gedichte in der Ursprache vorlesen zu hören. Er sprach selbst sein Erstaunen darüber aus, daß sie in Europa verbreitet sind, obwohl die Übersetzung (er hat seine Sachen selbst ins Englische übersetzt, aus dem sie weiterübersetzt wurden) nur den abstrakten Inhalt, nicht aber das andere Wesentlichste, die Melodie, wiedergeben kann. In der Tat war das Anhören der monoton modulierenden, metallenen Stimme ein durchaus musikalischer Genuß. Der bewegliche, wechselnde, dem Inhalt ganz gemäße Rhythmus, der Wohllaut der zahlreichen vollen, bald gedehnten, bald kürzeren Vokale und gonghaft tönenden Nasale — sie wurden auf den Lippen selbst Gesang, und der Unterschied zwischen dem Original und der Übertragung erschien daraufhin gleich dem zwischen papiernem Geschwätz und durchpulsten Schöpfungen. Noch stärker war die Musik in den ebenfalls von Tagore vorgelesenen altindischen Liedern: einem Tanzlied, einem Regenlied und einem der heiligen Gesänge. Man bedauerte — nicht, des Bengalischen unkundig zu sein, sondern eine so zerschlissene, entsäftete Sprache sprechen zu müssen, an der von der einstigen alt- und mittelhochdeutschen Herrlichkeit nicht mehr viel zu spüren ist. Wir Greise der Menschheit! Otto Doderer.

Willy Schlüters „Tat-Denken".

„Wir, die schaffenden Tatmitten des Alls, gestalten den Stoff der Welt empor."

Willy Schlüter, heute der schlichte Name eines auch noch leiblich unter uns Lebendigen; nach hundert Jahren wird er in der leuchtenden Reihe der unsterblichen Namen mitgenannt werden, die der Menschheit die dankbare Erinnerung an ihr geistiges Wachstum, von Gipfel zu Gipfel, bewahren. Denn dieser gewaltige „Selbstdenker" hat eine „neue Denkweise" in seinem Hauptwerke so zwingend vorgetragen, daß jede andere dadurch überwunden erscheint; die hellsten Sterne der Vergangenheit sind in dieses Licht der Gegenwart und Zukunft aufgenommen und als Vorläufer zur Erfüllung gebracht worden. Zwar läßt Schlüter in treuen Rückblicken den Stammbaum seines „Tat-Denkens" aus dem breiten Gelände der bisherigen Philosophie ausdrücklich zu sich emporwachsen; aber das zauberhafte Erblühen der Krone dieses allmählichen Baumes in ihm bleibt dennoch, als Durchbruch des Vollendeten, eine überwältigende Genie-Überraschung, und erst diese Vollendung zwingt und unterbaut nun alles weitere Philosophieren. Von nun an kann die Geisteskultur nur noch tatdenkerisch fortgeführt werden.

Freilich kann niemand diesen Meister in seiner letzten, denkkünstlerischen Besonderheit erfahren, der nicht das wundersame wahlfreie Geistes-Schweben über einem erst noch zu schaffenden Werke in sich erfahren und sich im Innersten als ein lebendiger Kraft-Keim gefühlt hat, gespannt von der selbstgesetzten Aufgabe, entgegenstehendes Stoffliche unter einer formenden Idee in sich hineinzureißen, zu sondern und in ein wohlgegliedertes Gebilde emporzuführen. Wer aber dieses *schöpferische* Verhalten in sich aus Erfahrung kennt und der Feststellung zuzustimmen vermag, daß das gestaltende Bewußtsein seine „freien" Entscheidungen doch nur in der Wollensrichtung einer überbewußten Geistigkeit trifft: der wird mit tiefem Beifall den Gedanken Schlüters folgen, wenn er diese überbewußte Geistigkeit als die All-Kraft deutet, die durch den schaffenstätigen Menschen hindurch ihr geheimnisvolles Streben nach Form in höchster Weise erfüllt.

In diesem Sinne, nämlich als bewußte Erfüller der „All-Kunst", die die Welt durch fruchtbare Bindung ihrer Gegensätze in ein von ihnen gespanntes und darum lebendiges, das heißt ewig verjüngungsfähiges Gebilde emporformt, sind ihm die Menschen aber auch dann schon äußerste Wesen und Welterlöser, wenn sie dieses Allgebilde nur schauend begreifen und von seiner unermeßlich gegliederten Schönheit durchdrungen auch deren Voraussetzung, die emporsteigernde Mischung des Gegensätzlichen, anerkennen und lieben, und dieser Mischung im eigenen Dasein mit heller Tapferkeit, als Nachschaffende des Allschöpfertums, pflegsam begegnen. Jeder so begreifende und über sich selbst hinaus liebende Ich-Geist ist eine vom urtätigen All „erkonnte" äußerste „Tatmitte", in der es sich seiner selbst freut. Diese Freude aber ist tausendfach, weil die Schönheit des All-Gebildes sich in allen seinen Gliedern offenbart, und diese allheitliche Offenbarung jeglichem Einzelding und -wesen schauend abzugewinnen, eben die tausendfach erfreuende Tätigkeit des immer sich selber dabei zugleich hingebenden und festhaltenden und also in freier „Könnens-Schwebe" befindlichen Ich bedeutet. — Daß ein so erhelltes, leicht und glückselig zwischen sich und der Welt schwebendes Gotteskind notwendig eine heilsame Wirkung ausstrahlt, hat es mit allem Leichten und Lichten gemeinsam: es lebt nur noch zugunsten, garnicht mehr auf Kosten der Mitlebenden, der einzigen Sehnsucht voll, auch den anderen Geistern das Bewußtsein ihres Glückes aufzuschließen; denn es ist eben an sich selbst das endgültige Glück, sich als Menschengeist das Welt-All zu einem „Eigen-All" bewußt „ertätigen" zu können.

Für diese bewußte Ertätigung des lebendigen, kunstschönen Alls zum Ich-Besitz ist weder das Gefühl noch

der Verstand das menschliche Mittel, sondern einzig das aus der Erfahrung des eigenen Innern geschöpfte „Verständnis". Schlüter setzt die Verstandes-Vernunft, die das All seit Jahrtausenden als ein Seiendes und Werdendes gegenständlich auszudeuten versucht hat — vergeblich, weil diese Begriffe das unerschütterlich Lebendige erklärenshalber zu Tode dachten und das nur subjektiv Erlebbare sich als ein objektiv Wißbares zu unterwerfen strebten, — die „Verständnis-Vernunft" entgegen, die das Wesen der Welt als eines tätigen Wuchsgebildes im Spiegel des eigenen wuchstätigen Geistes schaut. Das ist das gewaltige Neue: Schlüter denkt nicht erklärungssüchtig auf die Welt los oder wissensdurstig über sie nach, sondern er erlebt sie unmittelbar selbst in seiner Geistestätigkeit als ein Gebilde, das sich des Gegensatzes als des bauenden Mittels bedient, um in unendlicher Gliederung emporzuwachsen, unter der Führung eines gestaltenden Wöllens und Könnens, das dieses Wachsen zur Kunst machte und das „erkonnte" Gebilde mit Schönheit adelt.

Mit unvergleichlicher Feinheit der Selbstbeobachtung hat dieser zarteste Denker die Weise des Alls in der Werkstatt seines individuellen Geistes belauscht, ohne die leiseste Spur fälschender Befangenheit durch dieses Belauschen selbst. Seine Ergebnisse sind rein überlieferte Erlebnisse und erzwingen sich samt ihren Folgerungen für das Welt-Erlebnis unmittelbar den Beifall unserer, nur noch nie so zu Worte gekommenen heimlichsten Erfahrung. Es ist eine psychologische Leistung allerhöchsten Ranges, wie Schlüter das Ich — als eine bewußte Tatmitte der überall in Tatmitten sich sammelnden und durch deren Austausch sich bereichernden Allgeist-Tätigkeit — vom dunkleren Wuchsboden des Unbewußten ablöst und es der überbewußten Wuchsstrebung eines hell hereinwirkenden Grenzenlosen, sich in den Grenzen eines Menschen-Selbst schön darzuleben, unterstellt.

In seinem Hauptwerke*) — selbst eine Geistestat reinsten Wuchses und feinster Gliederung —, das er, tiefbegründet und doch zu eng „Deutsches Tat-Denken" überschreibt und durchaus zu bescheiden als bloße „Anregungen zu einer neuen Forschung und Denkweise" bezeichnet, hat seine tapfere Weisheit eine fremdwörterfreie (!) philosophische Sprache von prachtvoller Selbständigkeit und Dienlichkeit für die Mitteilung bisher unsagbarer Feinheiten des Geistes gefunden. Und unvergänglich gehaltvoll stehen die geläuterten Sätze, wie mit demantenem Griffel, würdig ihres ewigen Wertes, in eherne Tafeln gegraben. Dieser durch Sinnesfülle ungewöhnlich dichte und geraffte Stil wirkt durch sich selber mächtig steigernd auf die Kräfte des Bewußtseins, das mit ihm ringt. Die Freude dieser Kräftesteigerung ist um so herrlicher, weil sie hier nicht einer scholastischen Denkfertigkeit, metaphysischen Begriffsturnerei oder kalten Wissenschaftlichkeit zuwächst, sondern das menschliche Leben selber als ein geistiges Tun auf höchster Stufe fühlen läßt: wenn unser inneres Können das begriffene All zur Anschaulichkeit eines Kunstwerkes siegreich formt und dichtet. —

Es ist eine wundervolle Zugabe zu dieser endgültigen Welt- und Ich-Gewinnung durch die Schlütersche Denkweise, zugleich der stärkste Beweis ihres Erfüllungswertes, — wie frühere Versuche dazu als solche ins Licht treten und ungeheure Entscheidungen über Religionen und Philosophien der geklärten Betrachtung schier spielend zufallen.

Es gehört auch nicht mehr zum Wesentlichen seines Werkes, wie Schlüter die tat-denkerische Seelenweisheit angewendet wissen will innerhalb des Gemeinschaftslebens, so kostbar und heute besonders bedeutsam das auch ist, was er von den Führenden des Volkes und der Völker verlangt: daß sie mit Verständnis für die Fruchtbarkeit der Gegensätze durch diese Gegensätze selber die Geführten fördern und im Sinne der gliedernden Allkunst miteinander „empormenschlichen". —

Das Wesentliche, Einzigartige, Neue und Gewaltige ist seine Denkweise selber: eine schöpferische Psychologie, die das geheimste eigene Geistes-Tun überzeugend als Gestaltungsgrund auf das All überträgt, am unendlichen Vorbild das endliche Ich emporzuleben lehrt und den Menschen durch die Schauung ewiger Weltenschönheit, an der er selber schaffend beteiligt ist, zu unbesieglicher Daseinsheiterkeit verpflichtet.

Versucht euch an ihm! Nie ist von einem Denker mehr dem Leben zu Dank gedacht worden. Die kranken Nebelschwaden der Zeit verschwinden vor dem Ewigkeits-Licht dieser gesunden Sonne. Sie strahlt herzwarme Tatkraft ins beschwingte Gehirn.

Wohl denen, die reif, d. h. in sich selber erfahren genug sind, um die Feuertaufe dieses Propheten zu empfangen, der den Geist der künftigen Menschheit bestimmen wird. Dafür bürgt die „heilige Nüchternheit" seines großartig revolutionären Denkens.

Ernst Bacmeister.

*) Oskar Laube, Verlag, Dresden 1919.

Eduard Mörike.

Von Wilhelm Schäfer*).

Nur Einem hatten die Nornen die silberne Spindel in seine ärmliche Wiege gelegt, nur Einem wurde die Enge zum Schicksal, das er mit stolzer Bescheidung bezwang.

Vikar an mancherlei Orten, zu Cleversulzbach im Unterland Pfarrer, dann kränkelnd in Mergentheim, fünfzehn Jahre als Lehrer in Stuttgart geplagt und dreizehn danach auf seinen Tod wartend: trug Eduard Mörike recht wie ein Stiftler sein irdisches Leben.

Ein zärtlicher Jüngling wurde ein kränklicher Mann und ein Greis, von den Nöten des Alters geplagt; eine gläserne Seele, zart und zerbrechlich, mußte ein langes Leben aushalten, bevor ihr der Tod den dünnen Stengel abbrach.

Aber die gläserne Seele, zart und zerbrechlich, nahm ihre irdische Enge hin, wie eine Blume im Garten den Lärm spielender Kinder, Hundegebell und Hammerschlag aus der Schmiede, Rädergerassel und Glockengeläut still übersteht.

Der säuselnde Wind sang in das Lied ihrer steigenden Säfte, die Sterne der Nacht, ihre ewigen Schwestern, standen im Schlaf ihr zu Häupten, und ihre Mutter die Sonne küßte sie wach in den Morgen.

*) Aus der Geschichte der deutschen Seele.

Da war der irdische Tag nur ein buntes Geheimnis, darin sie mit ihren Wurzeln und Säften, mit ihrem schwellenden Kelch und der leuchtenden Blüte ein dankbares Kind der ewigen Wiederkunft war.

So machte der kränkliche Pfarrer im schwäbischen Unterland seine Gedichte; eine unsterbliche Seele war ihrer Wirklichkeit froh in der schlichten Verkleidung, ein Sendling der Ewigkeit ging durch den Tag, staunend und stolz seiner Demut.

Da wurden ihm alle Dinge dankbar vertraut, und allen sprach er den zärtlichen Gruß seiner Seele, die Freuden trank er, wie einer den Trunk auf der Wanderschaft nimmt, die Leiden hob er wie Spinnengeweb auf und ließ sie im Sonnenschein schimmern.

Nie wieder nahm Einer so innig die kleinen Dinge zur Hand, nie streichelte einer das Leben so dankbar, dem es im Tiefsten so fremd war.

Nur einmal verriet er die Herkunft, als Weyla, das göttliche Kind seiner Seele, Orplied die Heimat besang, als Könige kamen, seiner Gottheit Wärter zu sein.



t. Nikolaus.

Von Nikolaus Schwarzkopf.

Aus: Phantasien über meinen Namen.

Ich habe einen so seltsamen Vornamen. Mein heiliger Schutzpatron ist ein Bischof gewesen, der in den Tagen großer Hungersnot den armen Leuten, sonderlich den armen Kindern, ohne daß jemand dessen gewahr wurde, des Nachts Speisen vor die Türen stellte! Ich muß gleich sagen, daß mir jetzt auch in meinem Gebirgstälchen reichlich Gelegenheit gegeben wäre, mich seiner würdig zu zeigen, daß ich das aber in keiner Weise tue: nein, diesen schönen Namen trage ich durchaus nicht zu Recht! Eine andere Legende erzählt vom heiligen Nikolaus, und ich habe diese nie gelesen, sondern nur einmal in einem allerliebsten Bildchen gesehen — daß er dereinst drei kleine Kinder, die in den Fluten des Rheines zu ertrinken drohten, mit einem riesigen Weinbergzuber gerettet habe. Ich sehe die Knäblein noch dankbar aus ihrer Bütte zu meinem Bischof aufbeten und sehe, wie er ihnen drei Aepfel hinhält, für jedes der nassen Kinder einen Apfel. Sei dem, wie ihm wolle, eins steht jedenfalls fest: daß St. Nikolaus ein Kinderfreund war, ein Menschenfreund, und daß ihm jetzt in unseren garstigen Tagen Riesenaltäre errichtet werden sollten, sichtbarlich und laut, denn wir alle vermögen ja kaum noch auf die leisen inneren Stimmen zu hören!

Die Schiffer haben sich St. Nikolaus zum Patron genommen, und das ist gewiß sehr schön, und wenn die Schulmeister nicht gar zu gottlose Gesellen wären, so hätten sie das gleiche getan! Sie verstehen es sehr gut, die Welt vollzuposaunen von ihrer Liebe zu den Kindern, aber es fehlt ihnen an allen Ecken und Enden!

In meinem Heimatdörfchen gab es drei Nikoläuse; unter den Kindern, die mit mir die Schule besuchten, nur mich einzigen. Kein Wunder, daß sie mich glorifizierten und sich gut mit mir hielten, weil sie in ihrem geheimnisreichen Seelchen wähnten, daß ich mit dem großen Kinderfreund St. Nikolaus, der jedes Jahr am sechsten Dezember seine Säcke öffnet, auf besonders gutem Fuße lebe! Das war in der Tat der Fall, und ich kann berichten, daß ich an der Hand meiner Mutter niemals ein Abendgebet geschlossen habe, ohne ein kleines Stoßgebet zu meinem heiligen Patron geschickt zu haben! Aber ich kann nunmehr dieses winzige Gebet nicht mehr zusammenfinden und schäme mich ordentlich darob.

Der Direktor der nicht sehr hohen Schule ließ mich jedes Jahr für seine kleinen Buben den St. Nikolaus spielen. Er hatte eine schon größere Tochter, die zwei Jahre älter war als ich, und ich entsinne mich, wie dieses von uns Schülern samt und sonders über die Maßen begehrte aber nicht erreichte Mädchen mich einmal zu dem feierlichen Akte maskierte, wie sie mir einen langen Bart ans Kinn klebte, und wie meine Lippen gelechzt haben nach diesen schönen Fingern, nach diesem wollüstig gebauschten Munde. Vielleicht. so sagte ich mir, als der Abend herum war, vielleicht hätte ich es einmal versuchen sollen, diese Hände, die an mir herumfingerten, herzhaft festzuhalten, diesen Blondkopf, der ganz überringelt war, zu umklammern, diesen Mund, der unaufhörlich zu mir aufplauderte, und diese frischen Augen und diese Wangen und diese kleine Stirn mir kühn zu nehmen! Es geschah nicht, ich ließ den Mund ungeküßt und lenkte meine Sinne gewaltsam auf mein hohes Amt. O, wie habe ich meine Verträumtheit später bereut und mich geschämt vor den Freunden und schließlich auch vor mir selbst, der Schönen, von der ich jetzt auf einmal erfuhr, daß sie durchaus nicht geizig sein solle! Gut, gut! Manchen Mund, den ich hätte küssen können, habe ich nicht geküßt, und ich darf berichten, daß es einem Nikolaus wenigstens in diesem Falle nie schwer ward, einen schönen Mund zu erreichen, wenn er nur wollte, wenn er nur konnte, wenn seine mit tausend Dingen beladene Seele nicht gerade irgendwie unheimlich beschwert war!

Einem jetzt sehr bekannten Dichter schrieb ich einmal, als ich schon zwanzig Jahre alt war, einen Brief und bat ihn, mir zu sagen, wie ich Dichter werden könne! Ich legte meinem Brief etliche meiner Gedichte bei, und der berühmte Mann schrieb mir folgendes auf einer Postkarte zurück: „Lieber Herr," schrieb er mir, „um Nikolaus zu heißen, muß man Zar oder Dichter sein!" Ich bemühte mich redlich, Dichter zu werden, der ich in gewissem Maßstab offenbar schon war, und verzichtete auf den Zaren. Und heute bin ich, wenn auch nur in kleinem Kreise, ein Dichter, obgleich nur im Nebenamt, so nebenbei, wie das in Deutschland ja oft so ist, nach dem Dienst, „morgens aufs Büro mit Akten, abends auf den Helikon"! Mein eigentlicher Beruf ist aber doch die Schulmeisterei, die Kinderlehr und Kinderzucht, wenn man so sagen will, und ich machte mir schon manchmal Gedanken, ob es nicht besser wäre, dem Wink des zeitgenössischen Dichters zu folgen und die Traditionen mit der alten Legende zu lösen, die mich kraft meines Namens an die Weinbergbütte zu den kleinen Kindern stellt, drei Aepfel in der Hand! Denn zum Donnerwetter! so liebreich ist die Sache ja nicht: in meiner anderen Hand hielt ich ja lange Jahre statt des friedlichen Bischofsstabes die Rute, den Bagel, das spanische Rohr, und einer der Großen meiner Schulmeistertradition hat ganz offen gesagt, und ich brauche mich nicht deutlicher auszudrücken, daß bei der Rute gleich der Apfel liegen müsse! Nikolaus, Nikolaus!! Aber, das weiß man auch, Nikolaus hat doch eigentlich eine ganz andere Bedeutung, ist verwandt mit Nike, weist aufs klassische Zeitalter aller Kunst (gibt dem zeitgenössischen Dichter in etwa recht und verpflichtet mich zur großen Gewissenhaftigkeit am Schreibtisch?) und heißt in seiner ursprünglichen Bedeutung: Volksbesieger!

Also etwa doch so ähnlich wie Zar?

Nein, nein, tausendmal nein! Zurück Nikolaus! Auch vom Schreibtisch weg! Besonders vom Schreibtisch weg!! Husch, in den Schulsaal hinein, Nikolaus, Generalnikolaus, Generalschutzengel, Generalkinderfreund! Ha, ich darf mich schon so nennen, ich darf mich schon ein bißchen ins Garn nehmen und mich foppen, denn ich bin wirklich das, was ich mich schimpfe: ein unverfälschter Kinderfreund, ein Kindernarr, und da ich selber noch Kind bin und Kindskopf sein kann, will ich jenen nicht zürnen, die, an der Legende verankert, durch mein verpädagogisiertes Äußere keineswegs irregeführt, mich in den Schulsaal jagen und sagen: der Nikolaus gehört in den Schulsaal! Sie haben recht, die so sagen, und alle, die so sagen , haben recht, und sie mögen es nur recht laut sagen, denn eben, da ich mit mir selber ein ganz klein bißchen zu Gericht gehe, muß ich einsehen, wie alte Künstlerpläne noch verheißungslos in mir spuken!

Aber ich habe doch mit mir abgerechnet, ich habe große Pläne zu Grab getragen und ungestillte Sehnsüchte gewaltsam unterdrückt.

Ha, das mußte so sein! Früher, als ich noch in der Stadt am Rhein lebte, da war der Nikolaustag, der sechste Dezember, immer ein schwerer Tag. Alle Wünsche an das Leben häuften sich an diesem Tage wie an vielen anderen Tagen des Jahres in meiner Seele und begehrten auf, und wenn des Abends die Märchengestalt mit dem langen Bart und dem großen Sack in den alten Gassen klingelte, da bin ich oft fortgelaufen aus diesen Gassen und aus den Straßen der Neustadt fort, heraus an den Fluß. Warum, so frage ich mich jetzt, warum blieb ich nicht bei meinen Kindern? Warum besuchte ich nicht etliche Eltern und half ihnen schenken? Warum ging ich nicht selber mit dem großen Sack auf dem Buckel in ihre Häuser, zu den Allerärmsten und schenkte, schenkte? Sie waren



so gut gegen mich, diese Kinder, obgleich ich es nicht an ihnen verdiente, denn ich gab ihnen nicht alles, was ich hatte, ich zersplitterte meine Kräfte in unnützen Träumereien und wurde leicht unwirsch und grob, anstatt gut und hilfreich zu bleiben! Sie kamen zu mir beim Schulanfang und streckten mir ihre Hände entgegen, um mir Glück zu wünschen zu meinem Namenstage, und anstatt fröhlichen Gemütes diese köstlichen Kinderwünsche in mein Herz zu tun, fragte ich sie, ja, was sie mir denn eigentlich wünschten, was sie sich denn unter Glück dächten? Verscheucht wichen sie dann wieder von mir ab. Zum Überdruß, ja, zum Überdruß lagen dann auch noch, als ich heimkam, etliche Postkarten auf dem Tisch neben dem Suppenteller, Glückwünsche von den Kindern, die nicht einmal den Mut hatten, mir ihre Wünsche persönlich zu sagen! Was sollte das alles, dachte ich, was wollten sie nur: ich war ein Lehrer wie jeder andere auch, und die anderen wurden doch zu ihrem Namenstag auch nicht mit so viel Schnickschnack belästigt! Unerquicklich war mein Beruf und garstig: ich dokterte an den Kinderherzen herum und schusterte auf deren Kosten den Verstand zurecht, den alle Welt pries, den der heilige Lehrplan als die große Kraft des Lebens mir vor Augen stellte; zwölfmal im Jahre, am Sechsundzwanzigsten eines jeden Monats bezog ich dafür von der Kasse mein Gehalt, die Bedürfnisse meines Herren Magens zu bestreiten!

Garstig, nicht wahr? Und so lief ich denn, ich, der ich damals noch ein Dichter war, ein verkappter Kaiser, ein Volksbesieger, ein Märchenmann, fort aus dem Bereich des Märchens, aus dem Bereich der Kinder, um den Nikolausabend fern allen Freunden und Bekannten und fern von meinen Schülern allen zu verbringen mit meinen absonderlichen Träumen! Ich setzte mich da auf die flachgeflossenen Ufersteine und lauschte auf das nächtliche Gemurmel der Wellen. Wenn die Asche meiner Zigarette ins Wasser fiel, zischte es ganz leise, und dann war's wieder still. Auf einem seitab liegenden Dampfer feierten die Schiffer ihren Namenspatron und sangen ein Weilchen und spielten auf der Ziehharmonika, doch auch diese Lieder verstummten, oder aber ich hörte sie nicht mehr, weil meine Seele sich anderweitig erging. Oft kam der Wind zu mir, den ich so liebe, oft der Regen, den ich so liebe, oft der Schnee, den ich so liebe, oft der Mond, den ich so liebe, und ganz ohne Stern bin ich nie geblieben. Meine Seele erging sich gleich den vom Sturm gepeitschten Wolken, und ich kann doch sagen, daß meine Kinder, die ich geflohen, wenn sie vielleicht auch schon lange schliefen und träumten, doch heraus zu mir kamen an den Fluß und mir deutlich sagten, was sie am Morgen nicht sagen konnten, da sie mir Glück wünschten. Und alles Schöne, das unter Trümmerschlag und bewußtem Großtun doch klar in meiner Seele lag gleich einem unerlösten Märchen, trat vor mir auf, und wenn die vielen Glocken der Stadt die zwölfte Stunde riefen, da stand ich auf und ging gemächlich heim, und jedes Jahr war ich weniger belastet mit großen Wünschen an das kleine Leben.

Ich habe es schon vielmals gefunden, daß ich, um mich richtig zu erkennen, die Stille nötig habe, den Wald, die Wüste, das Meer, die Leere, meine Lungenkraft hinauszustoßen, ob sie stark sei und fähig, stärker zu werden! Und da all meine Kraft einzig die Liebe ist, muß sie besonders stark werden und frei von eigennützigen Absichten. Mein Name ist mir ein Zeichen! Ich bin aus der Stadt fortgegangen; der Berg kam nicht zu mir, da ich kein Prophet bin, und so ging ich halt, obwohl ich kein Prophet bin, zum Berg, und ich kann sagen, daß der Berg auch für sterbliche Kläuse allerhand Schätze birgt, denn zum Berg gehören Bäume, zum Berg gehört ein Tal, zum Tal ein Bach, zu dem Bach gehören Wiesen, zu den Wiesen getreue Herden, zu den Herden Menschen und zu den Menschen Kinder, die mit ihren einfachen Seelen einen unechten Nikolaus ganz leicht wieder zu einem echten machen können!

Heute verlief der Nikolaustag also: als ich des Morgens erwachte, überschütteten mich Frau und Kind mit ihren Küssen. Der Schulsaal unten war mit Fichtenreisern geschmückt, der Herbst hatte noch ein paar Blumen aufgehoben für meinen Namenstag: eine Rose, ein Häuflein Reseden und blaue Astern, die am Himmel sich blau gestrichen hatten. Dazu stellt sich noch ein Primelstöckchen aus dem Treibhaus der Stadt, das zwischen seinen Blättchen ein Brieflein trägt, von ganz ungelenker Kinderhand geschrieben. Ein Körbchen steht auf dem Tisch, vollbeladen mit Wal-, Erd- und Haselnüssen, ein Körbchen mit Äpfeln steht daneben und noch eins mit Lebkuchen aller Art. Und quer über all diesen Herrlichkeiten liegt ein Rutenbündel, dessen Sinn ich mir deuten kann, wie ich will! Ich kann ihn so deuten: St. Nikolaus möge mich, für all die Unbill, die ich ehedem in der Stadt am Rhein über Kinderherzen verhängt, nur deshalb verhängt habe, weil meiner Seele die Liebe mangelte, möge mich strafen! Ja, strafen! Ich will durchaus nicht etwa das Maß der Strafe beeinflussen durch das, was ich jetzt sage! St. Nikolaus, wenn er tagaus, tagein fünfzig, sechzig, ja noch mehr Kinder morgens vier und nachmittags zwei Stunden lang um sich herum gehabt hätte, sie zu belehren mit allen Errungenschaften einer gottlos verruchten Zeit, sie zu erziehen, in einer gottlos verruchten Zeit ein aufrechter Mensch zu werden, St. Nikolaus, sage ich, wäre vielleicht nicht ein Heiliger geworden unter diesen Umständen! Sage ich! Ja, und ich darf noch etwas sagen: wir sprachen neulich in der Religionsstunde, wie die Kirche für jeden Beruf und Stand einen besonderen Heiligen habe: für die Zimmerleute den Joseph, für die Dienstmägde Notburga, für die braven Jünglinge den Aloysius, für die Schiffer, nun ja . . . und da meinte ein Mägdelein, dessen Vater Eisenbahner ist, ob nicht auch ein heiliger Eisenb hner existiere? Nein, entgegne ich, noch nicht! Und ein heiliger Lehrer? meint ein anderes. Nein, auch nicht! antworte ich, denn die großen heiligen Lehrer der Kirche, die Kirchenlehrer und sonderlich die gelehrten heiligen Theologen, würden es doch sicher weit von sich weisen, der Patron unserer heutigen Schulmeister zu sein! Nein, Anneliesחen, einen heiligen Lehrer gibt es noch nicht, und wenn du mich auch noch so vertrauensselig und überzeugt von meinen religiösen Qualitäten anguckst: es besteht bis jetzt wirklich auch keine sichtbare Aussicht, daß einer von meiner Gilde es dazu bringen könne! Oder meinst du gar: ich selber?

Dem Leser aber will ich in Parenthese hinzufügen, daß auch in dem Wunsche, für jene Unbill an Kinderherzen gerne mich gestraft zu sehen, daß auch darin durchaus keine entsprechenden Qualitäten versteckt sind! Ich erkläre es ohne Umschweif: ein Heiliger will ich nicht werden! Ich will für mein Teil die Liebe leben und durch mein Beispiel die Liebe lehren, und dazu bedarf es weder eines Heiligen noch eines Propheten mehr!

Ich kann aber das Rutenbündel auf meinem Schultisch auch so deuten, daß die Kinder mich darauf hinweisen wollten, daß ich gleich ihnen wohl den Apfel aber auch die Rute verdient habe! Und sie hätten mir sagen können: verwenden Sie, Herr Lehrer, doch etwas mehr als seither ... die Rute besonders an den mittelgroßen Buben! An diesem Willi, an diesem Fritz, an diesem Adalbert! Und schonen Sie, Herr Lehrer, doch etwas mehr als seither Ihre Stimme, die ohnedies so schwach ist! Genug, genug! Ha, und nun kommen sie, die fünfzig Kinder, stürmen in den Saal, stürmen auf mich zu, der ich schon am Tisch sitze hinter den Herrlichkeiten des Tages, nun drücken sie meine Hände, nun kommt unser Nesthäkchen, das Helenele, und sagt ein Verschen von sich, vom kleinen Hinkelchen, das aus seinem Winkelchen kröche, nun tragen die Großen große Gedichte vor, die ich nicht kenne, nun singen sie, nun richten sie gar in aller Hast ein Bühnchen her und spielen mit unsagbar naiven Gesten Hänsel und Gretel, und ich, der Lehrer, weiß nicht, woher sie all die Geschicklichkeit nehmen und die großen Sprüche! Ich erfahre es ja noch, denn sie können's unmöglich für sich behalten. Drei Proben haben sie vorgenommen zu dem Feste und eine Generalprobe! Morgen unfehlbar wird mir verraten, daß meine seraphische Freundin die Stücke mit ihnen eingeübt habe, morgen erfahre ich das bestimmt!

Da der Tag mit Märchenschimmer begonnen, wird er auch so fortgeführt und beschlossen, und meine Behörde muß ein Nachsehen üben am Nikolaustag! Ich bin sonst nicht auf Kommando zum Märchenerzählen eingestimmt und zu anderen schönen Dingen, aber dieser Tag gehört nun schon seit etlichen Jahren den schönsten Dingen des Herzens, und der Herr Verstand bleibt heute in seiner Dunkelkammer. Die Kinder sitzen um mich herum, ich erzähle, sie erzählen, wir singen, und am Nachmittag gehen wir in den Wald, und die Frau Lehrer geht auch mit. „Liebe Frau Lehrer!" so schreiben die Kinder: „Wir gehen heute mittag spazieren in den Wald, gehst du mit uns? Und darf der kleine Friedemann auch mitgehen? Gruß einstweilen vom Christkindchen!" Und ich, der Lehrer, schreibe unten dran: „Und vom Nikolaus!"

So, jetzt ist's aber genug für heute! Dichter bin ich nicht, Zar oder Volksbesieger auch nicht, will ich auch nicht sein und nicht werden! Aber ein Schulmeister bin ich nach dem Herzen Gottes, ein Kinderfreund und Kindernarr, in kleinem Kreis ein Träger der Liebe, würdig vielleicht doch des großen Heiligen, dessen Namen ich im Schilde führe!

Ha, fast hätt ich's vergessen: Auch aus der Stadt am Rhein liegen hundert Glückwünsche da!



Gertrud Storm. Ein Kranz Zeilen um sie her.

Es ist ein Wispern und Raunen um die zarte Frau, die als letztes Kind der schon lange seligen Frau Constanze auf die Welt kam. Kränklich-blaß war ihr kleines Gesicht in ihrer Jugendzeit — Vater und Mutter Storm sorgten drob sehr um Dettes Gesundheit, so Gertrud im Dichterhause den Kosenamen trug.

Große Männer der Zeit sah das stille verträumte Töchterchen in Freundschaft um den Vater her: den lieben, großväterlichen Klaus Groth, der einst in jungen Jahren so herrliche Liebesbriefe an seine Braut schrieb, den Friesendichter Wilhelm Jensen, Paul Heyse und den zerstreuten Geschichtsprofessor Mommsen.

Dette Storm wüßte noch mehr Namen — Namen, die heute schon verwittert auf manchem einsamen Grabstein stehen.

Und wieviel Briefe brachte die Landpost ins Haus: vom saumseligen Dichterpastor und Bienenzüchter Eduard Mörike im Schwabenländle, vom ewig wanderjungen Baron v. Eichendorff und vom versonnenen, gutbürgerlichen Theodor Fontane aus Berlin.

Wer hat die Briefe all gezählt?

Und mit den Briefen kam so oft Fröhlichkeit ins Haus geschneit.

Dette Storm weiß noch davon . . .

Mit den Jahren wurde aus der kränklichen kleinen Gertrud ein großes, vernünftiges Mädchen, das mit ihrem Vater, der ja ein Dichter von Gottes Gnaden war, arbeitete, und ihm an stillen Abenden vorlas, wenn Dunkelheit ums Haus auf nordischer, deutscher Erde schlich, oder Sturm die Balken zitternd machte, der vom grauen, weiten Meere kam.

So war dem alternden Vater sein sechstes Töchterchen aus erster Ehe fest ans Herz gewachsen.

Und auch dann noch, als sich Theodor Storm in Hademarschen widerwillig aufs Krankenbett werfen mußte, da wich seine Dette nicht von ihm.

Ein geheimes, leises Band wob zwischen den beiden Träumern.

Der aschfahle Tod saß schon quälend unter des Dichters Bettlade: „Du, siebzigjähriger Greis, komm, deine Zeit ist da, dein Lied ist ausgesungen!"

Und dennoch saß in Treue bis zum Tode Gertrud Storm und las dem Verbleichenden ein Märchen vom alten, lockenköpfigen Andersen vor, der noch weiter im Norden, in Dänemark lebte, das einst dem Sterbenden so bitter weh tat.

Stunden später kannte der Vater seine Dette nicht mehr — die Seele des Dichters flog heimwärts durch Sommerrauschen und Vogelliedersingen.

Schmerz, gewaltiger Schmerz krampfte das Herz des jungen Mädchens: Vater und Mutter tot!

Innerlich weinte Dette noch mehr als am Grabe in Husum.

Das Schicksal trieb nun Gertrud Storm von der väterlichen Scholle ins Oldenburgische Land.

Und dort lebt sie in Treue und Gedenken an ihren Vater, der ihr unvergeßlich ist

In einen Kranz von Erinnerungen hat sie sich in ihrem Kleinstadtidyll eingesponnen und sichtet und sammelt das, was die Nachwelt vom Dichter Theodor Storm erzählt.

Durch ihre Zimmer schritt mancher Verehrer der väterlichen Kunst und plauderte an stillen Tagen mit der feinsinnigen Frau, die nun das Leben ihres Vaters in dicken Büchern aufgezeichnet hat und in all den lieben Briefen Ordnung schaffte, die dem Dichter ins Arbeitszimmer flatterten.

Gertrud Storm: da klingt es auf wie alte Erinnerungen, deren Hüterin sie ward.

Die Vaterhände werden sie aus Wolkenfernen segnen für all die Liebe und Treue, die sie stets erwiesen.

So steht sie in der lauten Welt, die anders, ganz anders geworden ist. . . Karl Demmel.

Indische Plastik.

Von Paul Ernst.

In jeder Kunst gibt es viele Möglichkeiten von Zielsetzungen, und eine der Hauptursachen für die Verwirrung der ästhetischen Begriffe und die falschen Bewertungen der Kritik ist, daß man das nicht weiß und gewöhnlich nur eine Zielsetzung als angemessen ansieht. Die Hauptbedeutung der Wiener kunstgeschichtlichen Schule liegt darin, daß sie diesen Umstand erkannt hat, wenn auch nicht ganz klar, und damit eine richtigere Würdigung von Kunstschulen angebahnt hat, die man früher in Bausch und Bogen als „Verfall" oder als „barbarisch" bezeichnet hatte. Es ist ja verständlich, daß von der Seite der Geschichtsbetrachter aus eine Wandlung kommen mußte, seitdem man auch Kunstleistungen von Völkern mit in den Kreis der Betrachtung gezogen hatte, die früher als bloße Wunderlichkeiten oder nur völkerkundliche Erzeugnisse aufgefaßt waren.

Unsere Zeit ist dem theoretischen und bewertenden Nachdenken abgeneigt und läßt sich gern geschichtlich gehen. Wenn man bei der rein geschichtlichen Auffassung bleibt, welche die Wiener eingeführt haben, so gerät man aber in eine neue Gefahr, die wohl größer ist als die alte, welche nur bestimmte künstlerische Zielsetzungen anerkennt und alle übrigen ablehnt: man gelangt zu einer wahllosen Anerkennung der törichtsten Leistung, nur, weil sie eben nun einmal als geschichtliche Tatsache vorliegt. Man denke nur an die kritiklose Verhimmelung der Negerplastik, an die „Kunst des Kindes" und Ähnliches, das dann unheilvoll auf die lebende Kunst wirkte.

Es wird die Aufgabe einer künftigen Ästhetik sein, die wirklich künstlerischen Zielsetzungen zu untersuchen und von wirklichen Verfallserscheinungen und barbarischem Nichtkönnen zu unterscheiden. Man wird dabei von drei Punkten ausgehen müssen: vom Trieb des Künstlers, vom Material und seiner Technik, und von der Bestimmung des Kunstwerks. Nur da, wo die Linien von diesen drei Punkten her sich in einem Werk schneiden, kann man von einem gelungenen Kunstwerk sprechen; und wenn in einer Zeit sich diese Linien nie treffen, dann haben wir eine unkünstlerische Zeit vor uns. Mit andern Worten: wir müssen untersuchen, ob ein Werk oder eine Zeit Stil hat; wobei wir uns einen neuen, dynamischen Begriff von Stil bilden müssen.

Ich kam auf diese Gedanken beim Durchblättern des Buches „Indische Plastik" von William Cohn*). Geschichtlich wissen wir über die indische Plastik so gut wie nichts; das Buch kann denn also nur eine Zusammenstellung von Tafeln sein, welche nach dem persönlichen Geschmack des Herausgebers gemacht ist. Diesen zu beurteilen ist nicht möglich, wenn man nicht die Masse des Unveröffentlichten kennt. Jedenfalls aber kann man so viel sagen, daß das Buch außerordentlich lehrreich wirkt und ein bestimmtes Bild erzeugt: gibt es ja auch doch sofort Veranlassung zu Überlegungen, die eine ähnliche Sammlung, etwa griechischer Plastik nicht geben würde, trotzdem wir hier ein ganz klares geschichtliches Bild haben.

Wir haben in der Plastik das allerverschiedenste Material: Stein von den verschiedensten Härtegraden, von der verschiedensten Festigkeit, von der verschiedensten Empfänglichkeit für das Licht: man denke an Basalt und Alabaster, Sandstein und Marmor; dann haben wir Bronze, Holz, gebrannten Ton; der Ton kann glasiert oder unglasiert sein, das Holz unbemalt oder bemalt, die Bronze patiniert oder unpatiniert. Es können auch verschiedene Stoffe zugleich verwendet sein. In Zeiten und bei Künstlern schwachen Stilgefühls werden Werke in unpassendem Material ausgeführt (man denke als bekanntestes Beispiel an die römischen Marmornachbildungen griechischer Bronzewerke), wodurch oft eigenartige Wirkungen erzielt werden. Zu der Fülle von Gesichtspunkten, die sich aus der stilistischen Betrachtung des Materials ergeben, kommt die verschiedenartige Bestimmung der Plastik, die vom Kultbild bis zur Dekoration der Architektur reicht oder bis zum Nippesgegenstand. Und endlich die Zielsetzungen —

Hier kommen wir auf die größte Schwierigkeit der Betrachtung. Jede Zielsetzung ist schöpferisch künstlerische Tat. Deshalb läßt sich über sie nur sehr schwer etwas Allgemeines sagen, denn alles Schöpferische ist vielfach wie die Natur. Das Bedenkliche bei der wissenschaftlichen Methode der Wiener scheint mir zu sein, daß sie für die Zielsetzungen abstrakte und sehr allgemein gültige Formeln glauben gefunden zu haben. Mir scheint, man muß sich bescheidener zur Kunst stellen.

Hier ist eben die Grenze der Wissenschaft: die ästhetische Untersuchung muß mit Begriffen arbeiten, die Kunst hat Gefühle. Die künstlerische Zielsetzung liegt im Gefühl: deshalb ist sie eben künstlerisch; wäre sie begrifflich darzustellen, dann wäre sie wissenschaftlich. Wir können hier nichts, als daß wir durch Begriffe eine Andeutung für die Richtung geben, welcher das Gefühl des Betrachters nachgehen soll.

Nun scheint die indische Plastik, wie sie sich in dem Buch Cohns darstellt, für eine solche Aufgabe sehr lehrreich.

---

*) Bruno Cassirer, Verlag.

Auf den ersten Blick sieht man in dem Buch zwei verschiedene künstlerische Zielsetzungen: die eine, als deren glücklichstes Ergebnis die Figur des heiligen Bullen erscheinen mag, die das ist, was wir in herkömmlichem Sinn als „plastisch" bezeichnen; und die andere, welche sich in dem Bild des tanzenden Schiwa ausdrückt, die man herkömmlich als auf Ausdruck und Bewegung gestellt nennen mag. Der heilige Bulle ist aus Stein, das theoretisch Angemessenste könnte Basalt oder Granit sein, auch ein ganz fester Kalkstein, und er ist eine Kolossalfigur; der tanzende Schiwa ist aus Bronze gegossen und in zwei Drittel der Lebensgröße. Der Bulle liegt im Freien. Rein sinnlich genommen, müssen seine auf Flächen gebrachten Formen im Gegensatz stehen zu der Unruhe der umgebenden Natur: der zackigen spitzen Palmblätter, der geschlungenen Äste und gewundenen Stämme. Für das Gefühl wird erreicht, daß ein Festes, Ruhiges, tief Begründetes in dem Wirrwarr der Erscheinungen steht, etwas, auf dem der gejagte Blick, das unsichere Gefühl ruhen kann. Ich weiß nicht, ob das Bild Verehrung genießen soll oder als bloßes Schmuckstück gedacht ist; aber die äußere Bestimmung ist hier gleich, wo innere Bestimmung so klar ist.

Der tanzende Schiwa muß für einen Innenraum gedacht sein, gegen einen gleichmäßigen Hintergrund, von dem aus der Blick immer wieder auf die Figur gezogen wird, die ganz rasende Bewegung, verzückte Ausdruck ist. Im Schwung des Tanzes ist das eine Bein hochgeworfen, die Bewegung wird ausbalanciert auf der andern Seite durch eine fliegende Schärpe, vier Arme sind nötig, um den Schwung auszudrücken, Arme, die bis in die letzte Fingerspitze ihre verschiedenartige Bewegung ausdrücken; hinter dem Kopf ist ein fächerartiger, durchbrochener, breiter Zierat befestigt, der flammenartig züngelt, um die ganze Gestalt geht ein Bogen mit züngelnden Flammen, und der hochmütig zurückgeworfene Kopf dieses auf einer Leiche tanzenden Gottes zeigt die kälteste Gleichgültigkeit durch eine Miene, die kurz vor dem Lächeln erstarrt ist.

In dieser Gestalt drückt sich ein religiöses Fühlen aus, das wir nachfühlen und verstandesmäßig verstehen können, das wir aber nicht selber haben. Wenn wir mit sehr großer Anstrengung uns dieses Fühlen lebendig machen, dann können wir ahnen, welche künstlerische Bedeutung das Werk hat.

Das Original ist im Museum zu Madras, wir haben nur einen Zinkdruck vor uns. Auch das Original wird nicht ein Original sein in unserem Sinn: der tanzende Schiwa ist vorzeiten von einem oder mehreren sich folgenden Künstlern gebildet, und spätere Künstler geben nur mehr oder weniger leicht veränderte Nachbildungen; eine solcher Repliken wird unser „Original" in Madras sein. Aber gerade daran, daß die Bedeutung der ursprünglichen künstlerischen Leistung durch Replik und Zinkdruck so eindrucksvoll erkennbar wird, erkennt man die Größe des Werkes. Es gehört zu den ganz großen Schöpfungen des menschlichen Geistes.

Das Lebensgefühl, das sich in dem ruhenden Stier mit seiner gewaltigen Zurückführung des zuckenden Lebens auf starre Fläche äußert, ist indisch; und das Lebensgefühl des in jedem Millimeter bewegten Schiwa ist indisch; zwischen beiden Gegenpolen bewegt sich das indische Fühlen, das denn eine Spannweite hat, wie sie sonst nie bei einem Volk sich findet. Frühere, ängstlichere Zeiten, welche ihr ästhetisches Gesetz aus Gipsabgüssen schlechter antiker Kopien nahmen, sprachen von indischer „Maßlosigkeit". Wir sind heute kühner geworden — vielleicht bezahlen wir diese neue Kühnheit mit dem politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruch Europas und mit der Pöbelherrschaft — wir können wenigstens ahnen, welche Möglichkeiten der Menschheit vorhanden sind.

Möglichkeiten der Menschheit: vielleicht lernen wir in unsern heutigen unglücklichen Zuständen, daß wir auf einem falschen Weg gewesen waren, als wir uns nur auf das begriffliche Denken verließen, daß wir uns dadurch immer enger, immer armseliger gemacht haben. Der Zusammenbruch Europas ist ja doch im Grunde dadurch gekommen, daß Europa keine Religion mehr hat. Nun, wo das Unglück offenkundig ist, suchen die Menschen wieder nach einem Grunde des Lebens, und es bietet sich da mancher Schwindel an, auch mancher Schwindel in kindischer Nachahmung östlicher Religion und östlicher Kunst. Wer eine Figur wie die des tanzenden Schiwa versteht, der weiß, daß die Aufgabe nicht so leicht ist; aber eine Hoffnung dürfen wir doch wohl haben, daß ganz verborgen und still ein neues Lebensgefühl sich bildet, aus dem dann wieder die edelsten Blüten der Menschheit kommen können: Religion und Kunst.

Rabindranath Tagore: Der König der dunklen Kammer.

Nicht als ob ich auf die Idee käme, eine Kritik über das Werk des Inders abzuhalten. Wir haben noch genug an der traurigen Ironie, die uns die Theaterkritik einer guten Tageszeitung anläßlich der Aufführung dieses Stückes brachte. Ich möchte nur einen Hinweis geben und den Versuch einer Begründung.

Für unsern Bühnenbetrieb mag es nicht geeignet sein. Es enthält keine Knalleffekte, und seine Symbolik ist nicht so drastisch, daß sie jeder Kuh und jedem Roß einleuchten kann. Der Inder kommt aus einer vieltausendjährigeren Kultur als wir. Zart und heilig fügen sich ihm die Worte zu tiefem Sinn. Auch ließe sich das Stück nicht zusammenstreichen, denn es ist aus seiner inneren Notwendigkeit aufgebaut, und es scheint alles darin mit der Konsequenz der Wirklichkeit zu geschehen. Wunderbar ist — für die Bühne wohl unmöglich —, wie dieses Wirkliche zum Symbol vertieft, voll einer unendlich beglückenden, allgemeinen Gültigkeit ist. Behutsam und ohne Umschweife führt uns der Dichter durch das klare Gefüge seiner Bilder vor die letzte Erkenntnis, die uns vergönnt ist. Der König der dunklen Kammer ist wie der HERR, den wir finden können, wenn wir ihn von ganzem Herzen suchen. Und die Menschen dieses Stückes, die Königin und Surangama, dieses einzig schöne Lied des Magdtums, und Fremde, die Volksmenge, Könige, alle suchen Ihn und begegnen Ihm auf ihre Weise, bis sie sich Ihm ergeben. Da sagt die Königin Suaarschana: Du bist nicht schön, mein Herr — du stehst über allem Vergleich!

König: Was mir vergleichbar sein kann, liegt in dir selbst.

Suaarschana: Wenn es so ist, dann ist auch das unvergleichlich. Deine Liebe lebt in mir — du wirst gespiegelt in dieser Liebe.

Es ließen sich Bände füllen über die Kultur, die Tagore darstellt: Wunderbar ist die betrachtende Weise der griechischen Chöre, aufgelöst in Lieder und Gesänge voll eines glückseligen Sinnes, flutenden Lebens und tiefer Klarheit. Für einen Dichter aus dem Lande Buddhas, dessen Lehre nur auf Zeitlichkeit und deren Überwindung gegründet zu sein scheint, erstaunt, daß er von dem Herrn singt, dem König der dunklen Kammer. — Wir hatten uns fast gewöhnt, in verzweifelnder Ungewißheit verharrend, „Ihn" nicht mehr zu erwähnen. Der eine wies ihn uns jenseits der Sterne, der andere in allem Gewordenen. Wir können die Konsequenz unseres Lebens auf Vorsehung oder auf allgemeine Gesetzmäßigkeit zurückführen, niemand bietet uns Gewißheit. Die edle Magd Surangama sagt aber der Königin: Du kannst andere in den hellen Zimmern treffen, doch nur in diesem dunklen Gemach kannst du deinen Herrn treffen. — Unendlich zart erscheint hier Dichtung und Symbol zugleich. — Die Ihn fanden, die dienen Ihm fortan mit dem Jubel der Erlösten.

So gibt uns der Inder viele Bilder und Gesänge brunnentiefer Wahrheit in zarten und eindeutigen Gestalten.

Die Übersetzung aus dem Englischen — noch ein Vermächtnis Gustav Landauers und der Hedwig Lachmann — ist schön, die Worte sinnreich gefunden, sind wohlklingend und behutsam gefügt. Sie erwecken in uns eine Ahnung von der beglückenden Schönheit, die das Werk in des Dichters Sprache haben muß.

Und dieses Werk bereitet uns tiefen Kummer. Denn wenn die Edelsten der Erde nicht mehr erkennen und erfühlen oder erleben, als die uralte Dichtung und Grenze — nur immer neu gestaltet —, was lohnt es uns, zu irren. Schwer ist es, gläubig zu verharren in der unendlichen Geduld. — Dichter und Freunde reichen uns kostbare Blüten zu tiefer Freude. J. R.

Die Lerche*).

Da dieses Heft zu einem guten Teil von der Kunst in Schwaben handelt, sei einem Buch noch ein Nachwort gegönnt, das Ludwig Finckh Ende 1918 auf den Markt brachte: „Eine Auswahl schwäbischer Dichtung von den Anfängen bis auf die Gegenwart". Seitdem in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die schwäbische Dichterschule eine bestimmende Macht im deutschen Geistesleben war, ist das Selbstbewußtsein der Schwaben lebendig geblieben bis auf den heutigen Tag. Damit ist schon gesagt, daß sie nicht von dem plumpen Stolz leben, dem deutschen Volk ihren Schiller gegeben zu haben. Sie wissen sehr wohl, daß Schiller sehr bald über die schwäbische Heimat hinauswuchs, daß er nicht nur

*) Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

vor einem tyrannischen Herzog floh, ondern nach seinem ganzen Gefüge kein Heimatdichter war. Auch Hölderlin ist in diesem Sinn kein Blatt ihres Ruhmes, er war wie jener ein Kind der Welt und eher in Griechenland heimisch als in Tübingen, wo er dreiundeinhalb Jahrzehnte lang als ein ausgelöschtes Licht bei Tischlersleuten lebte. Anders aber schon steht es um Mörike; auch er wurde allmählich eine deutsche Angelegenheit und heute wird endlich auch in den Schulen gelehrt, daß seine Lyrik als die einzige neben Goethe genannt werden darf. Aber Mörike war und blieb ein Schwabe, und er ist, wenn man so sagen will, der schwäbische Dichter. Als solcher aber gehört er durchaus zur genannten schwäbischen Dichterschule, und diese macht mit Recht den eigenen Stolz der Schwaben aus.

Denn es ist nicht so, als ob sich damals im schwäbischen Land zufällig mehr Dichter als sonst zusammengefunden hätten, so ungewöhnlich ihre Zahl immerhin war. Was sich begab, war eine Erneuerung des geistigen Lebens, wie sie kein deutscher Landesteil in der neueren Zeit vermochte. Diese Erneuerung ist aufs eigentümlichste an das Tübinger Stift gebunden, so daß bis heute ein Tübinger Stiftler etwas Besonderes bedeutet. Unzweifelhaft war bis dahin Jena der Sitz deutschen Geistes gewesen, und zwar nicht so sehr durch Schiller und seinen gewaltigen Freund, als durch die romantische Schule, die mehr oder weniger rheinischer Herkunft war, aber in Jena ihren Sitz hatte. Wenn die preußische Behörde ihren Landeskindern nach dem Wartburgfest den Besuch der Universität Jena verbot, so bewies sie ihren unfehlbaren Instinkt gegen das Lebendige; denn tatsächlich war die Stadt an der Saale die Quelle des deutschen Geistes, der statt dem Ländergemisch der Fürsten ein deutsches Vaterland wol'te. Als Nachfolgerin Jenas war Tübingen ein Abfall; denn dort war nicht mehr der deutsche, sondern der schwäbische Geist geschäftig, um freilich in dieser Beschränkung jenes Etwas zu gewinnen, das Jena bei allem Glanz fehlte.

Man kann es am besten Bildung nennen. Tübingen war in der Hauptsache die Pflanzschule der schwäbischen Pfarrer, die aus der Schule von Maulbronn kamen, um danach in die schwäbischen Dörfer und Städte zu gehen. Sie lernten dort aber augenscheinlich mehr als Theologie, und dieses mehr war gewiß nicht jener Hang zur Dichtung allein, den so viele Stiftler mitbrachten. Vielmehr weist dieser Hang auf den Lebensgrund zurück, der in Tübingen nicht nur für die Pfarrer des Landes wirkte. Jenes Wunder, das uns Heutigen am deutschen Mittelalter so groß erscheint, die Vereinheitlichung des Lebens, vollzog sich dort auf kleinbürgerlicher Grundlage noch einmal. Wenn wir heute von den Mystikern reden, so wissen wir genau, daß es sich nicht um einige Einsamkeiten, sondern um eine Bewegung handelt, die wir ohne weiteres volkstümlich nennen können. Was Meister Eckhart, Suso, Tauler und andere waren, das waren die Gottesfreunde z. B. auch, und derer lebten viele Tausende. Die Bildung war Allgemeingut geworden und das gleiche vollzog sich wieder in Schwaben, wenn auch nicht in jenem gewaltigen Ausmaß und in jener Tiefe. Nimmt man beispielsweise Gustav Schwab als den typischen schwäbischen Dichter, so hat man einen kleinbürgerlichen Menschen, der nach der Art des Hans Sachs tapfer im täglichen Leben steht, aber in der Bildung erst seine Sicherheit gewinnt. Gewiß sind Justinus Kerner, Wilhelm Hauff und der herrliche Uhland ihm an Talent überlegen und unvergleichbar ist ihm darin der Pfarrer in Cleversulzbach; aber vor der Bürgerlichkeit stehen sie alle gleich da, und das macht ihre Eigentümlichkeit im deutschen Geistesleben aus, daß sie nicht Einsamkeiten, sondern Volkstümlichkeiten sind. Ebensowohl wie nach oben läßt sich von Gustav Schwab die Reihe nach unten verfolgen, und wer ihren Lebenskreis erschöpfen wollte, würde schließlich vor dem ganzeu schwäbischen Volk stehen. Selbstverständlich blieb auch damals der große Rest, sagen wir der Ungebildeten, wie er zur Zeit der Gottesfreunde blieb; aber gerade darum handelt es sich ja, daß die Gebildeten gebildet waren. Wer sich nur einen Augenblick auf den geistigen Zustand der gebildeten Stände von heute besinnt, wird den Abgrund spüren, der uns von einem durchgeistigten Dasein trennt, wie es damals die Schwaben besaßen. Darauf stolz zu sein, ist kein Dünkel, sondern es bedeutet, daß eine Tradition lebendig blieb. Nur in Schwaben, dies fühlt man sagen zu dürfen, konnte ein solches Gewächs wie Christian Wagner wachsen, der seines Zeichens ein Landmann, sonst aber, ganz abgesehen von seinem Dichtertum, ein Mensch feinster Bildung war.

So ist das Buch schwäbischer Dichtung, das Ludwig Finckh mit vieler Liebe zusammenstellte, mehr als ein Almanach; es ist ein Stück deutscher Geistesgeschichte, das in der schwäbischen Dichterschule seinen Kern hat, aber in seinen Ausstrahlungen bis heute und in seinen Anfängen bis zu Walafried Strebo, dem Abt auf Reichenau zurückreicht. Denn irgendwie muß ja im schwäbischen Stamm der Deutschen ein Etwas lebendig geblieben sein, das im Tübinger Stift Quell wurde. Ob dieser Quell heute mehr oder weniger versiegt ist, das darf uns nicht so sehr bewegen, als daß er für uns alle wieder lebendig werden möchte. Dafür ist dieses Buch eine an sich bescheidene Tat; daß sie im dargelegten Sinne mehr als lokale Bedeutung hat, ist seine Rechtfertigung. **W. Schäfer.**

Werk und Feier

Werk und Feier nennt der Furche-Verlag eine Bücherfolge „von deutscher Art und Arbeit", die — wie alles, was dieser Verlag bringt — verantwortlich gedacht ist, aber nach den beiden ersten Proben: „Lob der Armut" — „Vom Reisen und Wandern" einen lobenswerten Versuch mit unzureichenden Mitteln unternimmt. Der Grundgedanke ist wohl der, uns Deutschen nach der zerbrochenen Herrlichkeit der Wilhelmschen Zeit an den unzerstörbaren Besitz, also an die geistigen und seelischen Güter zu erinnern. Darum zunächst ein „Lob der Armut", mit 45 Wiedergaben nach alten Abbildungen und 7 Federzeichnungen in Halbleinen gebunden zu 20 Mark, also gewissermaßen eine Parodie auf sich selber, von Will Vesper begutachtet und von Paul Fechter mit sachgemäßen Anmerkungen versehen. Alles, was in diesem Buch an der Armut gelobt wird. sind nämlich Dinge, die bisher den Reichtum des Menschen ausmachten, freilich nicht die Genüsse des Reichen, des Geldbeutels. Gepredigt werden soll die Unabhängigkeit und darin ist das saubere Buch tatsächlich besser als sein Titel, der fatal an die Gesten der vergangenen Zeit erinnert: weil wir arm geworden sind, muß sofort ein Lob der Armut ertönen (die doch an sich durchaus nichts Erstrebenswertes ist). Nichts ist uns Deutschen unseres Jahrhunderts verhängnisvoller geworden als diese Fixfertigkeit der Geste, die gewissermaßen immer von der Hand in den Mund leben will. Durch den ganzen Krieg war sie unser aufdringlicher Begleiter; es wäre das erste Zeichen einer grundsätzlichen Besserung, wenn wir uns ihrer entwöhnten.

Das zweite Bändchen „Vom Wandern und Reisen" (mit 53 Abbildungen nach zeitgenössischen Vorbildern, in Halbleinen 24 Mark) ist in seinem Titel bescheidener und in seiner eigentlichen Existenz eine lobenswerte Sammlung aus Dichtern und Schriftstellern alter und neuer Zeit über Reisen und Wandern, mit allerlei Bildern illustriert. Leider hat der Herausgeber Werner Lindner sich zu einer Einleitung bemüßigt gefühlt, die etwa zwei Fünftel des Umfangs ausmacht und sozusagen im Ragout-Stil gehalten ist: rasch zusammengelesene Dinge werden nach einem recht bedenklichen Schema verarbeitet und mit Zitaten schmackhaft gemacht. Damit wird eigentlich nur die Sammlung selber diskreditiert: man wird auf ihre Zufälligkeit hingewiesen und auf ihre Unzulänglichkeit. So kann auch dieses Bändchen nur mit Vorbehalt empfohlen werden und die Frage steht auf: ob die ganze Bücherfolge nichts anderes sein will als die frischfertige Ausnutzung einer Zeitstimmung? Das Unglück unseres Schrifttums ist ja dies, daß die Skribenten den Schriftstellern und Dichtern im Wege stehen, daß mehr „über" Goethe usw. als Goethe gelesen wird, daß wir bei einem Schrifttum ohnegleichen Konsumenten übelsten Lesefutters bleiben. Wenn die übrigen Bände dieser Bücherfolge sich nicht wesentlich ändern, wird man sie gerade um der Stärkung unseres Volkstums willen, die sie anstreben, ablehnen müssen. S.

Zeitgenössische Kunstfragen.

Unter diesem, den Inhalt mehr versteckenden als andeutenden Titel gibt Wilhelm Worringer im Verlag Bruckmann, München, einen Vortrag zum Druck, der unter alles, was bisher über den Expressionismus geschrieben wurde, ein Fragezeichen setzt. Wilhelm Worringer, nach Heinrich Woelfflin die beste Figur unter den Kunsthistorikern unserer Zeit, steht durchaus nicht als Gelehrter zur Kunst; er ist Wissenschaftler in einem neuen, für unsere Zeit überaus bezeichnenden Sinn. Er untersucht nicht mit der Lupe, sondern mit einer Seele, die nur da Zeugnis geben kann, wo sie sich selber d. h. Leben spürt. So ist ihm auch der Expressionismus keine Sache der Kunst allein, er sieht ihn als die Magnetnadel einer tiefgreifenden geistigen Veränderung, an der er selber gründlich beteiligt ist. Man müßte den ganzen Vortrag abdrucken, um seine Beweisführung zu kritisieren, und diese Kritik müßte zum allermindesten wieder eine Schrift von gleichem Umfang sein. Handelt es sich doch um nicht weniger, als um die Behauptung, daß unserer Zeit die Möglichkeit

zur Kunst abgestorben sei, weil sie, aus dem Instinkt in den Intellekt hinübergewachsen, den Lebensboden der Kunst verloren habe. Diese Behauptung wird weder leichtfertig noch streitsüchtig hingeworfen, sondern als Bekenntnis abgelegt, und jedes Wort dieses Bekenntnisses verrät den Liebenden, d. h. eine Seele, die, selber von der neuen Leidenschaft der Zeit ergriffen, wehmütig nach der alten hinüberschaut. Worringer recht geben, heißt in den Kreis einer auf neue Weise empfindsamen Geistigkeit eingehen, die für unser Dasein immer mehr bestimmend zu werden scheint; ihn lesen, bedeutet jedenfalls, in eine höhere Art der Betrachtung eintreten, als sie bisher gültig war. S.

Moderne Theosophie.

Anschließend an den Aufsatz von Hans Bäcker über Okkultismus im vorliegenden Heft sei auf das vortreffliche Buch von Kurt Leese: „Moderne Theosophie" (Furche-Verlag, Berlin) hingewiesen. Es ist in der Hauptsache eine Auseinandersetzung mit Dr. Rudolf Steiner und seiner „Antroposophie", also eine Streitschrift; aber sein Verfasser steht den theosophischen Dingen vorurteilsfrei genug gegenüber, um wirklich einen „Beitrag zum Verständnis der geistigen Strömungen der Gegenwart" zu geben. Sein Schlußsatz „Die Theosophie ist wie jede Mythologie ein Gedankentrauerspiel" ergibt sich aus einer mit Liebe geführten Untersuchung; ja man meint fast eine leise Resignation zu fühlen, daß er zu keinem andern Resultat kommen konnte. Wer sich in dieser seltsamen Materie über den Streit um den modernen „Doktor der Geisteswissenschaft" hinaus historisch informieren will, dem bringt das wohltuend sachlich und milde geschriebene Buch mit Klugheit und Kenntnis ausgewählte Belege. S.

Asien als Erzieher*).

„Verborgen hinter den Streitfragen des Tages liegt das eigentliche Problem unserer Zeit: die Auseinandersetzung asiatischen und europäischen Wesens und die Synthese der beiden." In diesem Satz seines Vorwortes gibt Paul Cohen-Portheim das Thema, dem er auf 241 Seiten seines klugen und beredten Buches nachgeht. Er ist offenbar Jude und fühlt hier eine Mission des jüdischen Geistes, die man ihm willig und gern zugesteht. „Entstanden ist dieses Buch in einem Gefangenenlager während der Jahre, welche ich dort hinter Stacheldraht verbrachte." „Dieser trennende Draht, dieses künstliche Hindernis ist mir zum Symbol geworden für alles, was die Menschen voneinander trennt." „Asien war stets und ist noch durchdrungen von der Wahrheit des Universalismus." „Naturalismus als Weltanschauung, Utilarismus als Lebensweise, Kampf der Völker, Klassen und Individuen sind das Resultat der europäischen Entwicklung der letzten Jahrhunderte. Ihre Apotheose, aber auch ihr Ende war der Weltkrieg." Wäre der Verfasser nicht Jude, sondern Katholik, würde er die heute so sehr beliebte Gegenüberstellung Protestantismus als Individualismus: Katholizismus als Universalismus vorziehen; seine Gegenüberstellung ist klüger, weiser und weiter. Daß er sich zu einem Kapitel über „Judentum und Christentum" hinreißen läßt, muß man ihm zugute halten; dadurch stellt er für ein persönliches Intermezzo die Weite seiner sonstigen Darlegungen in Frage, ohne ihr Wesentliches beizubringen. Aber es ist tatsächlich nur ein Intermezzo, um für sich als abendländischer Jude eine menschliche Grundlage zu finden, aus der sich die weiteren Darlegungen von selber ergeben. Daß diese tatsächlich weit und frei und klug genug sind, das Thema nicht nur klarzustellen, sondern als die entscheidende Lebensfrage der abendländischen Welt eindringlich zu machen, nähert sie dem Religiösen. Es tut ungemein wohl, einem klugen und der Weisheit zugewandten Geist zuzuhören, der gerade diese Näherung als das Eine erkennt, was uns not tut. B.

Zend-Avesta.

Theodor Fechner wurde bei seinen Lebzeiten als ein hervorragender Gelehrter betrachtet, der zugleich so etwas von einem Dichter war, und, da ja die Dichter nicht so ganz ernsthafte Leute sind, außer seinen gelehrten Werken auch einiges schrieb, das man nicht ernst nehmen konnte. Seitdem haben sich die Zeiten sehr geändert, sie werden sich noch mehr ändern, denn wir stehen mitten in dem Entwicklungsvorgang einer neuen Geistes- und Seelenerfahrung; und die Zahl der Männer steigt, welche in Fechner einen bedeutenden Denker sehen, der sehr tiefe Ansichten in die letzten Zusammenhänge gehabt hat. Er ist nicht leicht zu lesen. Denn außer, daß er sehr schwerfällige Perioden schrieb, lange Satzungeheuer ohne irgend welche Skandierung, hat er seine Hauptwerke auch immer mit allem möglichen Nebensächlichen überladen und in einer Art von Schrullenhaftigkeit seine Gedanken immer ziehen lassen wie sie wollten und sie nicht dahin gelenkt, wohin sie sollten. Es ist deshalb sehr zu begrüßen, wenn ein kenntnisreicher und geschmackvoller Mann es unternimmt, sein Hauptwerk in leichterer Form herauszugeben**). Man sollte dergleichen öfter tun. Nicht jeder hat Zeit und Kraft für die Arbeit, das eigentliche Werk zu lesen; er ist genötigt, zu Darstellungen Fremder zu greifen, welche doch immer irgendwie verräterisch sind; eine solche Bearbeitung gibt jedenfalls die grundlegenden Gedanken, wenn auch vielleicht ohne die frischen Nebentöne, sicher und treu wieder; und wer will und kann, der wird sich doch immer an das eigentliche Werk halten können.

Mit Recht hat der Verlag das Buch in eine Sammlung von Mystikern eingereiht. Fechner ist, was man als Mystiker bezeichnen kann — ein Mann, der in der Welt Seele sieht und nicht Mechanismus. Seine Wissenschaft mußte ihn ja freilich ganz besonders zu einer solchen Ansicht geneigt machen. Die moderne Biologie, die J. v. Uexküll begründet hat, geht auf denselben Wegen, auf denen er gegangen ist: es sind die Wege, die jeder gehen muß, der über diese Dinge denkt und forscht, wenn er sich nicht gerade den Geist verblendet durch Modeanschauungen.

Fechner vertritt die Ansicht, ob die Erde und die Gestirne beseelte Wesen sind, eine Art Zwischenwesen zwischen dem Menschen und Gott. Wenn man seine Ansicht einmal allgemein annimmt und mit ihr als Grundannahme arbeitet, wie man heute mit der Grundannahme von toten Weltkörpern arbeitet, so wird man gewiß auf die überraschendsten Erkenntnisse kommen. Jene andere Grundannahme hat ihre Möglichkeiten erschöpft, sie kann uns nichts mehr geben; diese ist noch völlig neu und unerschöpft.

Es ist hier bereits angedeutet, wie der Fechnersche Gedanke aufgefaßt werden muß. In den Zeiten des herrschenden Mechanismus haben die Menschen die letzten methodologischen Grundlagen ihrer Wissenschaften ganz vergessen: sie haben nicht mehr bedacht, daß sie ja immer von Grundannahmen ausgehen, und daß diese Grundannahmen nur zu ihrer Zeit immer als Selbstverständlichkeiten erscheinen. Sie erscheinen uns so, weil diese Selbstverständlichkeiten der religiöse Glauben der betreffenden Zeit sind. In den physikalischen Wissenschaften geht heute ein Umschwung vor sich, der nur mit dem Umschwung zur Zeit von Kopernikus, Galilei, Kepler, Newton verglichen werden kann; er hat seine innersten Ursachen in einer Umgestaltung unseres Glaubens, die uns nur noch nicht klar geworden ist. Wenn die Menschen erst deutlicher sehen, dann werden sie erkennen, daß dessen Wesentliches ist, daß — volkstümlich gesprochen — an die Stelle des Mechanismus die Seele tritt. Die gesellschaftliche Revolution, die wir heute erleben, ist nur der begleitende Zusammenbruch des wirtschaftlichen Systems, welches dem alten Glauben entsprach. Wir sehnen uns im Gesellschaftlichen heute alle nach dem Gesetzgeber: so sehnen wir uns im Geistigen nach Gott.

Fechner ist ein Vorläufer dieser raschen geistigen Gestaltung. Manche Sätze in seinem Buch klingen, als seien sie heute geschrieben. Um sie ganz zu verstehen, muß man sich immer eines festhalten: in der Form einer — vielleicht etwas schweifenden — Wissenschaft ist es der neue Glaube, der hier zu uns spricht; der Glaube, den wir ja schon längst haben, der uns neu und nicht bewußt geworden ist. Paul Ernst.

Der deutsche Pietismus.

Eine Auswahl von Zeugnissen, Urkunden und Bekenntnissen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert. Eingeleitet und herausgegeben von Dr. Werner Mahrholz (Furche-Verlag, Berlin 1921).

In dieser umfänglichen Stoffsammlung aus der pietistischen Bewegung stellt der Herausgeber des Buches „Deutsche Selbstbekenntnisse, ein Beitrag zur Geschichte der Selbstbiographie von der Mystik bis zum Pietismus", ausführliche Auszüge aus pietistischen Selbstbekenntnissen und zeitgenössischen Berichten zusammen.

*) Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

**) Theodor Fechners Zend-Avesta. Gedanken über die Dinge des Himmels und des Jenseits vom Standpunkt der Naturbetrachtung. Frei bearbeitet und verkürzt herausgegeben von Max Fischer, Leipzig.

Das Buch steht über der Enge der sektiererischen Literatur, es gibt als Beitrag zur Zeitgeschichte nur menschlich überragende Beispiele, darunter auch Entlegenes. Als Einführung in die pietistische Anschauungsweise sind zuerst einige Abschnitte abgedruckt aus den „Vier Büchern vom wahren Christentum" des (1621 gest.) Celler Generalsuperintendenten Johann Arndt. Als Zeugen aus der Frühzeit des Pietismus (1650 bis 1700) sind aufgenommen: der Bauer Hemme Hayen, der Arzt Peter Moritz, der Schwarmgeist Quirinus Kühlmann, zwei Visionäre aus dem Volk und zwei Bekehrungsberichte. Aus der Blütezeit des Pietismus (1700 bis 1750): Spener, Francke, Petersen und seine Frau, Ötinger, Adam Bernd, Albrecht von Haller und der Zinsendorfianer Spangenberg (Zinsendorf selbst fehlt sonderbarerweise), ferner ein charakteristischer Totenbettbericht. Aus der Spätzeit (1750 bis 1800): Hamann, Lavater, Jung-Stilling, Ch. D. Schubart und die „Bekenntnisse einer schönen Seele" aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren". Aus der Nachblüte im Anfang des 19. Jahrhunderts: die Bekehrung in Rom aus Ludwig Richters Selbstbiographie (aus Kannes Aufzeichnungen hat derselbe Verlag früher schon eine Zusammenstellung gebracht, von den beiden weiteren Vertretern des Pietismus dieser Zeit Steffens und Zschokke plant Mahrholz eine gesonderte Ausgabe). Im Anhang wird an den Nichtpietisten Edelmann, Semler und Karl Philipp Moritz die Einwirkung des Pietismus auf das Geistesleben in der Aufklärungszeit gezeigt.

Es läßt sich nicht leugnen, daß der religiös gespeiste Drang zur Innerlichkeit in gewissen intellektuell übersättigten Kreisen unserer Tage Ähnlichkeiten hat mit der religiösen Volksbewegung der beiden Jahrhunderte nach dem Dreißigjährigen Krieg, in der man sehr wohl ein Wiedererwachen der Mystik des 13. Jahrhunderts in den Formen der lutherischen Kirche erblicken kann. Dennoch scheint die moderne Religiosität vorläufig wesentlich äußerlicher als die Religiosität jener noch urständigeren Zeiten und als Volksbewegung noch ganz und gar problematisch. Wie die Schriften der mittelalterlichen Mystik und jede aufs rein Seelische gerichtete Betrachtung sind die pietistischen Aufzeichnungen auch als sprachlich Leistungen beachtenswert, nicht nur als Kulturdokumente. Mahrholz überschätzt aber wohl die Bedeutung des ausgesprochenen Pietismus auf unsere klassische Dichtung und Philosophie: sie sind alle lediglich Erscheinungsformen des Gefüges einer gemeinsamen Zeit, und nichts spricht für eine gegenseitig direkt bedingte Abhängigkeit. D. D.

Hundert wiedergefundene Rembrandts.

Seitdem im Jahre 1909 der Rembrandtband von Wilhelm R. Valentiner in den bekannten „Klassikern der Kunst" als III. Auflage mit 612 Bildern erschien, also in rund einem Jahrzehnt, sind nicht weniger als 100 neue Rembrandtbilder aufgefunden. Diese werden nunmehr vom gleichen Verfasser als 27. Band der gleichen Sammlung herausgebracht und zwar mit einer Ausnahme in ganzseitigen Abbildungen, denen einigemal noch Ausschnitte beigefügt sind. Außerdem enthält das Werk noch 5 von Rembrandt übergangene Schülerarbeiten und 15 zugeschriebene Bilder, so daß es allein einen stattlichen Band der Sammlung darstellt. Das erste der Bilder „David mit dem Haupte Goliaths" wird auf 1625/26 datiert, das letzte „Simeon mit dem Christuskind" 1669; der Nachtragsband gibt also noch einmal einen Durchschnitt durch das ganze Lebenswerk des Meisters, und wenn auch naturgemäß manche kleinen Studien und Wiederholungen darunter sind, so enthält er doch Dinge von großem und selbst für Rembrandt nicht gewöhnlichem Rang wie etwa die „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers", oder „Dem crit und Heraclit". Daß die Zuschreibung in jeder Weise geprüft ist, dafür steht der Name des Herausgebers, der auch diesen Band offensichtlich mit der peinlichsten Genauigkeit bearbeitet hat; für den sauberen Druck der Bilder bürgt die Deutsche Verlagsanstalt, der wir diesen Band wie die Sammlung überhaupt gern verdanken. Der Einband konnte nur noch Halbleinen sein und der Preis ist auf 100 Mark „gestiegen". Wer die Verhältnisse im heutigen Buchhandel kennt, muß das immer noch billig finden. S.

Jahrbuch der jungen Kunst 1920.

Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann. (Verlag von Klinckhardt & Biermann, Leipzig.)

Ein regelmäßig wiedererscheinendes Werk, das einen jährlichen Querschnitt durch die unübersichtlich ringenden Energien der neuen Kunst gibt und siebend und ordnend das Bleibende von der Mode, das Bedeutende von der Mache, das Fertige von dem Werdenden scheidet, ist längst erwünscht. Wie es jetzt vo liegt, ist es erst ein Versuch, an dem der Zufall zu sehr mitredigierte. Eine Auslese aus Beiträgen von Leuten mit Namen (Paul Cohen, Franz Servaes, Otto Grautoff, Wilhelm Hausenstein, Adolf Behne, Georg Biermann, Paul Fechter, Theodor Däubler, Kasimir Edschmid, Otto Flake u. a.) des Biermannschen „Cicerone". Manches darin ist noch zu wenig Endgültiges, anderes Neue wird dagegen vermißt, manches darin steht noch mit einem Bein in der vorigen Generation. Immerhin hält sich das Buch auf beträchtlicher Höhe. Allgemein orientierende oder programmatische Aufsätze über die endlos literarisch erörterten Probleme Impressionismus, Expressionismus, Purismus, Kubismus und sonstige Kunsttheorien, Überblicke über „Neueste Kunst in Italien", „Die junge französische Malerei", „Die Darmstädter Sezession", „Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Museum", „Ausstellungen im west ichen Kulturgebiet" stehen zwischen Sonderabhandlung n über: den jungen Russen Chagall, die Franzosen Gauguin, Derain und Léger, über die in den Augen der Ganzmodernen schon etwas sterilen Größen Paula Modersohn, Zille, Unold, Morgner, Oskar Coester, Hans Gerson, über jüngste Häupter: Pechstein, Beckmann, Jaeckel, Eberz, Paul Klee, über die Plastik Emy Roeders und Herbert Garbes, über die Werdenden: Paul Gösch, Max Burchartz, Walt Laurent, Karl Schmidt-Rottluff und Heinrich Campendonk. Das Buch enthält zahlreiche Abbildungen im Text und unter den ganzseitigen Abbildungen auch einige Originalgraphik. D. D.

Lissauers Schicksalsbuch.

In den Gedichten „Der inwendige Weg" (verlegt bei Eugen Diederichs, Jena) gibt Ernst Lissauer, sonst des Überpersönlichen gewohnt, Persönlichstes. Er schreibt sich mit ihnen los von dem Leid, das ein tragisches Verhängnis in seiner Ehe aufsteigen ließ. Er folgt, „sich formend", den stimmungshaften Niederschlägen aus zehn schicksalsschweren Jahren seines Lebens. Das Buch setzt ein im „hellen Werktag" und gelangt in die Ehe. Es kommen die Finsternisse: „Schwarzschattend über meinem Haar ziehen geleitend finstre Massen", Wahnsinn umnachtet die ihm „atmenden Leibs Gestorbene", Anvertraute: „Da kam's, da war's. Nun lag ich da und schrie." Den Kräften der Seele gibt er „Bürden aus Kummer", er will „ganz erleben dieses Leid", er dankt der Unglücklichen: „Du hast mich beschenkt mit Geschick", und langsam kommt, nachdem Qual ausgelöscht hatte sein „jauchzendes Angesicht", die „Wiederkehr des Sommers". Gestärkt durch Trübsal, findet er sich wieder aus dem Einzelgeschick in dem Gefühl des Raumes, der „Weltmitte".

Ein altruistisches, reines Menschliches, ein überfließendes Zugetansein und weiche Empfänglichkeit offenbaren sich in diesen gedrungenen, rhythmisch gefugten Dichtungen, in denen zwar kein Volkstum, aber Volkheit ist. Hier, wo Lissauer auch um kleine Gelegenheiten sich bemühen möchte, wird noch sichtbarer als sonst, daß seiner hymnischen, psalmischen Kunst die flüssige, natürliche Leichtigkeit versagt ist. Sie ist „mit Geist geladen". Er geht auch an die kleinen Gegenstände heran mit Hämmern nud Zangen, Posaunen und schwerem Geschütz, er saugt sich zähe fest in sie bis zur Ekstase, und die strotzige Wucht, Gepreßtheit, Betontheit, Ausgesuchtheit, sein unablässiges Pathos, verbrauchen sich für die Dauer zu unmäßig. Aber er ist ein Wortballer von schöpferischer Gewalt, der sich unter zyklopischen Geistern ein weltanschauliches Asyl erschafft hat, aus dem Glanz des Glühenden springt und der jedes seiner Gedichte zu einem Fest macht. „Langsam schreit ich, beschwert mit gelagerter Kraft der gespeicherten Tage". D. D.

Für die Schriftleitung verantwortlich der Herausgeber Wilhelm Schäfer in Ludwigshafen am Bodensee. — Druck und Verlag A. Bagel Aktiengesellschaft, Düsseldorf. — Gedruckt mit Farben der Hostmann-Steinbergschen Farbenfabriken, G. m. b. H., Celle (Hannover). Redaktionelle Sendungen sind ausschließlich an den Herausgeber Wilhelm Schäfer, Bodensee-Ludwigshafen, zu richten. — Für unverlangte Manuskripte und Rezensions-Exemplare wird keine Verpflichtung übernommen. — Rückporto ist beizulegen.

Für jeden etwas

bringt die reiche Auswahl von

A. Bagels Kalender
* 1922 *

die sich infolge der guten Ausstattung (Taschenausgaben sind in zwei verschiedenen Einbänden in Pappe und in Kaliko angefertigt) und des billigen Preises allgemeiner Beliebtheit erfreuen. Folgende Kalender sind lieferbar: Wochen-Abreißkalender mit farbigem Blechschieber (Datumanzeiger) · Monats-Abreißkalender Tages-Abreißkalender mit verschiedenen Blockgrößen Terminkalender, eine halbe Seite Schreibraum für jeden Tag · Desgleichen durchschossen · Schreib-Notizkalender · Geschäftskalender · Schreibkalender · Landwirtschaftlicher Notizkalender · Kleiner Notizkalender Tägliches Notizbuch, eine halbe Seite Schreibraum Tagebuch, eine ganze Seite Schreibraum · Brieftaschenkalender · Kleiner Terminkalender (Westentaschenformat) · Großer Wandkalender, nicht aufgezogen und aufgezogen · Großer Kontorkalender · Kleiner Wandkalender, nicht aufgezogen und aufgezogen · Rheinisch-Westfälischer Taschenkalender · Rheinisch-Westfälischer Hinkender Bote · A. Bagels Vademekum · A. Bagels Agenda, mit einer ganzen und einer halben Seite Schreibraum · Schülerkalender · Taschenkalender (Westentaschenformat) · Notizkalender (Querformat)

Äußerst wichtig

ist der Mitte November erscheinende erste Band von

Rheinlandkunde

Ein heimatkundlicher Ratgeber für die deutschen Länder am Rhein.
Unter Mitwirkung zahlreicher rheinischer Heimatforscher herausgegeben von

Dr. R. A. Keller

Preis fünfzehn Mark

Aus dem Inhalt des ersten Bandes:

I. Teil:

Hundert Charakterköpfe aus der rhein. Geschichte des 19. Jahrhunderts Abriß der politischen Geschichte der Rheinlande / Rheinische Dichtung und Literatur / Allgemeine Literatur zur rheinischen Kunstgeschichte

II. Teil:

Landeskundliche Literatur der Pfalz / Rheinpfälzische Kunstgeschichte Aus der Heimatkunde Nassaus, 1. Teil: Land und Volk / Die saarländische Industrie / Die Rheinlande im deutschen Wirtschaftsleben Mittelrhein und Moselland / Die niederrheinische Heimat

Der zweite Band,

der voraussichtlich im Frühjahr 1922 erscheinen wird, soll u. a. bringen: Die deutsche Musik am Rhein / Volks- und Heimatkunde von Baden, Pfalz, Rheinhessen, Aachener Gebiet und Saar / Aus der Heimatkunde Nassaus, 2. Teil: Geschichte und Kultur / Übersicht über die wichtigeren heimatkundlichen und geschichtlichen Zeitschriften der rheinischen Länder Die größeren öffentlichen Bibliotheken und Museen in den Rheinlanden

Ausführliche Werbeschreiben mit anhängender Bestell-Liste sind jetzt schon erhältlich!

Eine Rarität für Kunstfreunde und Sammler, da nur achtzig Abzüge hergestellt wurden, ist:

TUTI-NAMEH

13 DREIZEHN 13
URSTEINZEICHNUNGEN
VON ADOLF UZARSKI

Größe 50/65 cm. Gedruckt in 80 Exemplaren, davon Nr. I—V auf Handjapan, jedes Blatt vom Künstler gezeichnet und numeriert, Preis der Serie in geschmackvoller Mappe tausend Mark; Nr. 1—75 auf echt Bütten, vom Künstler gezeichnet und numeriert, Preis in Mappe vierhundertfünfzig Mark.
Die hier genannten Preise verstehen sich einschließl. Luxussteuer

Unter dem frischen Eindruck der Lektüre des persischen Papageienmärchens »Tuti-Nameh« hat Adolf Uzarski diese Blätter geschaffen. Jeder, der Uzarski kennt, weiß, wie tief er in den Geist des Orients eingedrungen ist und wie nahe er ihn unserem Empfinden zu bringen versteht. Ohne enge Abhängigkeit von der Dichtung und ohne die geringste Absicht, eigentliche Illustrationen sein zu wollen, sind die dreizehn Steinzeichnungen als voraussetzungslose selbständige Kunstwerke, als Manifestationen künstlerischen Erlebens entstanden.

Nach Druck wurden die Steine abgeschliffen, so daß weitere Exemplare nicht mehr angefertigt werden können.

Zwei Kunstkataloge, die man nicht missen möchte!

Fertig liegt vor:

WANDSCHMUCK EDELSTER ART

Original-Graphik erster Künstler, enthaltend signierte Vorzugsdrucke von Radierungen, Holzschnitten und Lithographien

Preis Mark 6.–

Anfang November ist lieferbar:

INDUSTRIEBILDER

enthaltend RADIERUNGEN der bekannten Künstler:
Heinrich Otto / Wilhelm Thielemannn / August Kaul / Arthur Zahn

Preis Mark 2.–

Meine ständigen Begleiter sind:

Karte von Rheinland und Westfalen

und den angrenzenden Ländern, mit Angabe der Grenzen der besetzten Gebiete u. der neutralen Zone

umfassend das Gebiet von Verviers bis Kassel, von Lingen in Hannover bis Karlsruhe in Baden, Maßstab 1 : 500000. Größe der Karte 58 × 85 cm. Gefalzt im Umschlag

Preis Mark 7.50. Hierzu noch Sortimenter-Teuerungszuschlag.

Die abgetretenen deutschen Gebiete Eupen und Malmedy sind auf der Karte schon als belgisches Gebiet gekennzeichnet, wodurch dieselbe an Wichtigkeit gewinnt

Karte vom Laufe des Rheins von Basel bis Rotterdam

Preis Mark 4.80 Hierzu noch Sortimenter-Teuerungszuschlag.

Dieselbe wird gefalzt in mehrfarbigem Umschlag mit Textbuch in Taschenformat geliefert. Auf der Karte sind die wichtigsten Sehenswürdigkeiten, Denkmäler usw. nebenstehend beigedruckt, so daß gewissermaßen ein Führer entstanden ist, der durch den Wegweiser mit Notizen für die Reise von Rotterdam bis Basel über die Hauptorte, die am Rhein gelegen sind, Aufschluß gibt.

Buch- und Kunstverlag A. Bagel Aktiengesellschaft Düsseldorf

Der weiße Reiter

Jungrheinischer Bund für kulturelle Erneuerung

Das erste Buch
neuer religiöser Kunst und Dichtung
Herausgeber: Karl Gabriel Pfeill

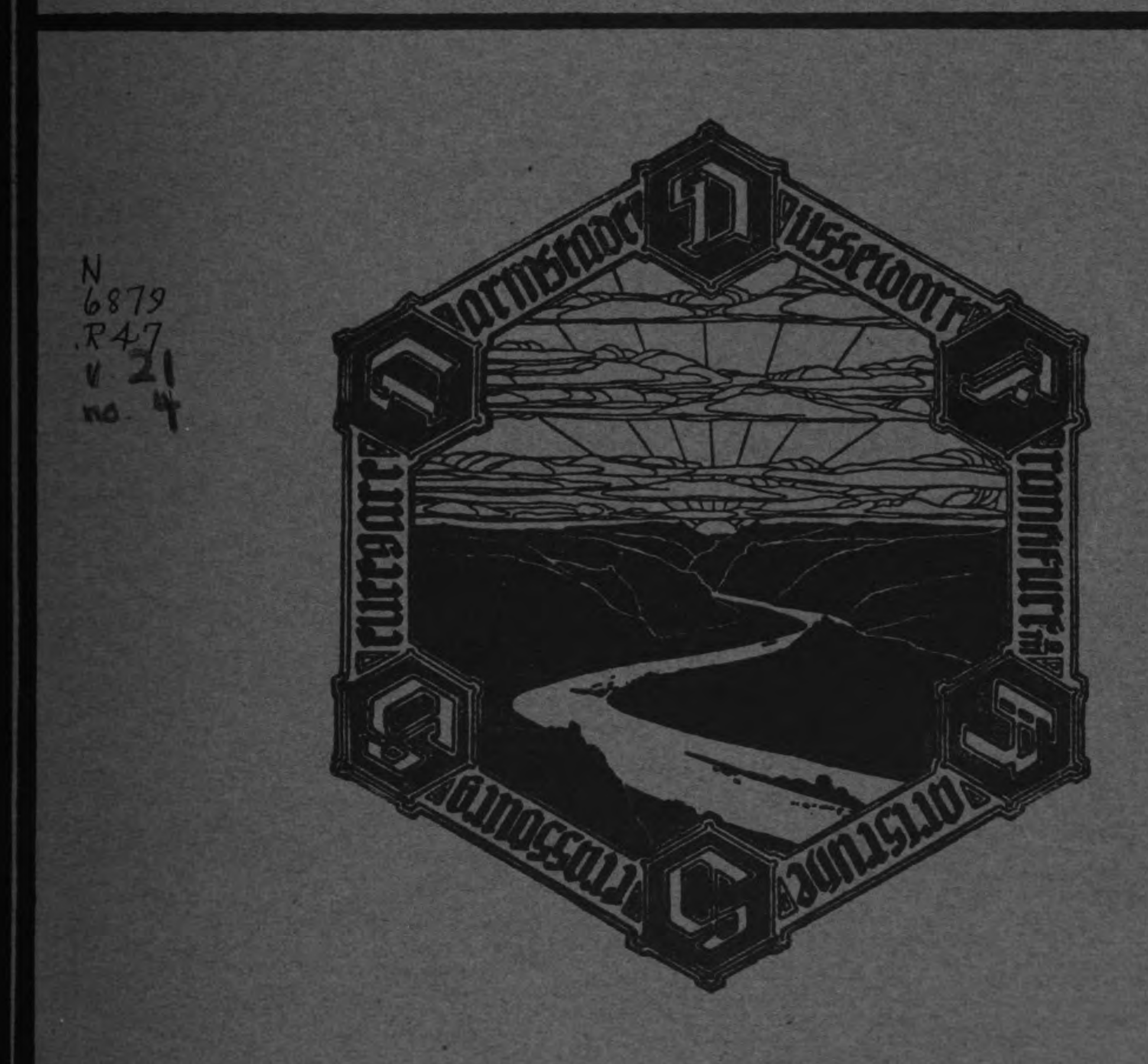
Preis der einfachen Ausgabe, steif kartoniert, Mark 45.–
der numerierten Luxusausgabe, gebunden, Mark 175.–

Vorzugsausgabe von einhundert numerierten Exemplaren. Beiträge u. a. von Peter Bauer, Dr. Max Fischer, Karl Gabriel Pfeill, Maximilian Maria Ströter, Dr. Werner E. Thormann, Ernst Thrasolt, Franz Johannes Weinrich, Dr. Leo Weißmantel, Konrad Weiß, Joseph Winkler. Beigegeben sind dem Bande sechzehn ganzseitige Kunstblätter nach Originalen von: Hermann Coßmann, Ewald Dülberg, Joseph Enseling, Karl Kriete, Ewald Malzburg (gef.), Jan Thorn-Prikker, Joseph Urbach. Ausstattung von Joseph Urbach. Das Buch wurde in den Werkstätten der Kunstdruckerei A. Bagel in Düsseldorf auf bestem Papier gedruckt und in Halbpergament gebunden. Die Inspirierung der wahrhaft fortführenden modernen Kunstrichtungen durch das katholische Mysterium und dadurch die Heraufführung des neuen religiösen Monumentalstiles in bildender Kunst wie Dichtung hat sich der „Weiße Reiter"-Bund als ein Hauptziel gesetzt. Die Beiträge des Sammelbuches versuchen die Linie der neuen Monumentalität schon an verschiedenen Beispielen aufzuzeigen. Darüber hinaus möchte die „Weiße Reiter"-Bewegung eine religiöse Erneuerung des Einzelnen wie der Gesamtkultur mit vorbereiten helfen und verdient dieses großen Zieles halber die Unterstützung aller am Aufbau Interessierten.



A. Bagel Aktiengesellschaft ✶ Düsseldorf

Die Rheinlande



Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern a. Rhein. Herausgegeben von Wilhelm Schäfer

21. Jahrgang · 4. Heft

DRUCK UND VERLAG VON A. BAGEL DÜSSELDORF

Inhalt.

Der Gesamtauflage dieses Heftes liegt ein Prospekt der Firma Erich Reiss Verlag, Berlin W62, über Neuerscheinungen 1921—22 bei. Wir machen die Leser besonders darauf aufmerksam und empfehlen die Beilage einer eingehenden Durchsicht.



Mitteilungen

des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein

Unsere Tagung in Worms

war ein erster Versuch, den Charakter unserer früheren Tagungen wiederzugewinnen. Zwar fanden keine Festlichkeiten statt; aber zwei Vorträge — einer von Dr. Schmitt, Frankfurt, der liebenswürdigerweise für den erkrankten Dr. Witte, Köln, eingesprungen war: Über die Beziehungen deutscher und französischer Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert; ein anderer von Wilhelm Schäfer: Von Berlin nach Bamberg — gaben der Tagung Gewicht; auch wurde zum erstenmal wieder eine Kunstausstellung des Verbandes eröffnet, die zwar den Räumen entsprechend im bescheidenen Umfang bleiben mußte, aber doch die Gewähr gab, daß die rheinländische Jungmannschaft selbständig und stark an der Erneuerung deutscher Kunst mitwirkt. Einen besonderen Bericht über die Ausstellung wird das 1. Heft des 22. Jahrgangs bringen. Der Ernst-Ludwig-Preis in der Höhe von 5000 Mark wurde dem Kölner Maler Johann Greferath verliehen; angekauft wurden Bilder von Kuhn, Stuttgart; Hengstenberg, Stuttgart; Diehl, Frankfurt; Zernin, Darmstadt; graphische Arbeiten von Bieringer, Frankfurt; Kruse, Frankfurt; Eberhard, Stuttgart; Weber, Wesel.

Die Ausstellung stand unter der Patenschaft des Wormser Bundes für bildende Kunst und muß der Anregung ihres rührigen Vorsitzenden, Herrn Justizrat Strauß verdankt werden. Von und ihm und dem Herrn Oberbürgermeister Koehler mit herzlichen Worten begrüßt, war der Verband gern in Worms. Als Dankeszeichen stiftete er der Galerie das preisgekrönte Werk „Inder" von Johann Greferath. W. Schäfer.

Jahresbericht 1920.

Im siebzehnten Geschäftsjahr des Verbandes kamen die Schwierigkeiten der Zeit mehr zur Auswirkung als in einem der Jahre vorher. Eine Ausstellung konnte nicht stattfinden, auch die Verlosung mußte ausfallen. Um so tätiger war der Vorstand, den Verband trotz aller äußeren Schwierigkeiten lebensfähig zu erhalten. Mehr als je schien ihm eine gemeinsame Bemühung notwendig, in den Ländern am Rhein das Gefühl der kulturellen Zusammengehörigkeit zu pflegen; und namentlich seine Verbandsschrift „Die Rheinlande" gewann als das wirksamste Organ dieser Pflege eine neue Bedeutung. Gerade an den „Rheinlanden" aber wirkten sich die äußeren Schwierigkeiten am stärksten aus durch die stetige Steigerung der Druckpreise. Es war ausgeschlossen, sie den Mitgliedern gegen einen Jahresbeitrag von 15 Mark weiterhin gratis zu liefern; nachdem eine Zeitlang durch freiwillige Spenden das Defizit gedeckt worden war, mußte der Vorstand eine Erhöhung der Mitgliedsbeiträge beantragen. Eine ordentliche Mitgliederversammlung im Rathaussaal zu Darmstadt am 26. Juli beschloß die dazu notwendige Statutenänderung; und eine außerordentliche Mitgliederversammlung am 7. November im Stadthaus zu Köln setzte den Jahresbeitrag auf 50 Mark fest, in der Erwartung, daß die Geldentwertung uns nicht noch zu einer weiteren Steigerung nötigen würde. Erfreulicherweise fanden die Bemühungen des Vorstandes in der Mitgliederschaft durchaus Zustimmung; seine Gemeinschaft erwies sich als gefestigt genug, die Bedrängnis der Zeit zu überstehen. Die alten Mitglieder hielten so treu zum Verband und die Bemühungen der Geschäftsstelle um neue Mitglieder erwiesen sich gegen Ende als so erfolgreich, daß wir mit gutem Vertrauen in das 18. Geschäftsjahr eintreten konnten.

Der Schriftführer: W. Schäfer.

Protokoll

über die Mitgliederversammlung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein (E. V.), abgehalten am Samstag, den 3. Dezember 1921, nachmittags 4¼ Uhr, im Evangelischen Gemeindehaus zu Worms.

Anwesend vom Vorstand die Herren:

Wirkl. Geheimrat von Römheld,
Dr. Paul Seligmann,
Wilhelm Schäfer,
Justizrat Dr. Paul Roediger

(entschuldigt die Herren Geheimrat Kamlah, Geheimrat Seyb); vom erweiterten Vorstand die Herren Prof. Beyer, Joh. Greferath, Bürgermeister Müller, Jakob Nußbaum (entschuldigt die Herren Freiherr von Heyl, Fräulein Roederstein, Geheimrat Bartning, Dr. von Bassermann-Jordan, Prof Eberhardt, Prof. Habich, Prof. Hoelscher, Prof. Koetschau, Oberst Ulrich), der Geschäftsführer Herr K. Nierendorf, im ganzen 16 Mitglieder.

Der 1. Vorsitzende, Herr Wirkl. Geheimrat von Römheld, eröffnete nach 4¼ Uhr die Versammlung, begrüßte die Erschienenen und bat Herrn Justizrat Dr. Roediger, das Protokoll zu führen. Er konstatierte unter Hinweis auf das aufliegende 3. Heft 21. Jahrgangs der Verbandszeitschrift „Die Rheinlande", daß die Versammlung formgemäß und fristgerecht eingeladen sei unter Angabe folgender

Tagesordnung:

1 Entgegennahme des Jahresberichtes des Vorstandes, des Kassenberichts nebst den Bemerkungen der Rechnungsprüfer.
2. Erteilung der Entlastung an den Vorstand und den Schatzmeister.
3. Wahl der Rechnungsprüfer für die Jahresrechnung 1921.
4. Bestimmung des Ortes und der Zeit der nächsten Mitgliederversammlung.
5. Abänderung der §§ 15 und 22 der Satzungen.
6. Wahl bzw. Neubestellung des Vorstandes für eine weitere Amtsdauer.
7. Verschiedenes.

Der Antrag des Vorstandes auf Abänderung der §§ 15 und 22 der Satzungen ist mit der Einladung abgedruckt, das vorgeschriebene Gutachten des Vorstandes zur beantragten Satzungsänderung ist in dem gleichen Heft der Verbandszeitschrift veröffentlicht worden.

Vor Eintritt in die Tagesordnung übermittelte der Vorsitzende herzliche Grüße und Wünsche des hohen Protektors.

Er gedachte sodann in warmen Worten des verstorbenen Mitbegründers des Verbandes und Wahrers westfälischer Kunstinteressen, Herrn Carl E. Osthaus, sowie der Herren Kommerzienrat Dr. K. Lanz, Geheimrat G von Reden und Geheimrat H. Thode, deren Verluste der Verband zu beklagen hat. Die Mitglieder erhoben sich zum Gedächtnis der Verstorbenen von ihren Sitzen.



Am 28. November beging der Ehrenvorsitzende des Verbandsvorstandes, Freiherr **Max von Heyl**, mit seiner Gattin das Fest der goldenen Hochzeit. Der Verband gedachte der Feier durch Überreichung einer Glückwunschadresse.

Zu Punkt 1 der Tagesordnung erstattete der Schriftführer, Herr **Wilhelm Schäfer**, den Geschäftsbericht, Herr Dr. **Seligmann** erstattete den Kassenbericht und trug den Bericht der Rechnungsprüfer vor. Die Berichte wurden gebilligt.

Zu Punkt 2 der Tagesordnung wurde dem Vorstand einschließlich des Schatzmeisters Entlastung erteilt.

Zu Punkt 3 der Tagesordnung wurden, auf dem allseitig gebilligten Wege des Zurufs, die Herren Kommerzienrat Dr. **Albert Ahn** und **Hermann Hertz** (Köln) zu Rechnungsprüfern für das Jahr 1921 wiedergewählt.

Zu Punkt 4 der Tagesordnung wurde angesichts der schwierigen Verkehrsverhältnisse dem Vorstand anheimgegeben, Ort und Zeit der nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung von sich aus zu bestimmen und bekanntzugeben. Erstrebt wird, die nächstjährige Tagung in Verbindung mit einer Ausstellung in Köln abzuhalten.

Zu Punkt 5 der Tagesordnung verwies der Vorsitzende auf das Gutachten des Vorstandes zur beantragten Satzungsänderung und stellte namens des Vorstandes den Antrag:

in § 15 der Satzungen, Satz 1, die Worte: „bis Ende Juni" zu streichen und

in § 22 der Satzungen, Absatz 2, statt des Wortes „mündelsicheren" das Wort „sicheren" zu setzen.

Der Antrag wurde einstimmig zum Beschluß erhoben.

Der Vorsitzende erklärte, daß der hohe Protektor des Verbandes zu diesen Satzungsänderungen seine Zustimmung erteile.

Zu Punkt 6 der Tagesordnung berichtete der Vorsitzende, daß die Amtszeit des Vorstandes ablaufe und daß deshalb eine Neubestellung erforderlich sei. Auf Antrag aus der Versammlung wurde auf dem einstimmig gebilligten Wege des Zurufs der bisherige Vorstand für eine neue Amtsperiode wiedergewählt, d. h. als 1. Vorsitzender: **Gustav von Römheld**, Wirklicher Geheimer Rat, Darmstadt; 2. Vorsitzender: **Kurt Kamlah**, Geheimer Regierungsrat, Düsseldorf; 3. Vorsitzender: Dr. **Adolf Seyb**, Geheimer Legationsrat, Karlsruhe; Schriftführer für geschäftliche Angelegenheiten: Dr. **Paul Roediger**, Justizrat, Frankfurt a. M.; Schriftführer für künstlerische Angelegenheiten: **Wilhelm Schäfer** Schriftsteller, Ludwigshafen am Bodensee; Schatzmeister: Dr. **Paul Seligmann**, Bankier, Köln.

Die anwesenden Herren nahmen die Wahl an und Herr Justizrat Dr. **Roediger** erklärte, daß auch die abwesenden Herren mit ihrer Wiederbestellung einverstanden seien.

Zu Punkt 7 der Tagesordnung überbrachte Herr Bürgermeister **Müller** namens der Hessischen Arbeitsvereinigung für bildende Kunst und der Stadt Darmstadt die Einladung, im Jahre 1921 eine Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt abzuhalten.

Der Vorstand dankte dafür, mußte sich aber die Beschlußfassung vorbehalten.

Namens des Kunstrats verkündete Herr **Wilhelm Schäfer**, daß der ausgeschriebene Ernst-Ludwig-Preis dem Maler Herrn **Johann Greferath**, Köln, für sein Oelgemälde „Inder" zuerkannt worden sei. Das preisgekrönte Werk wurde der Stadt Worms für die Städtische Gemäldegalerie gestiftet. Eine besondere Anerkennung wurde dem Maler Herrn **Ernst Eimer**, Darmstadt, für sein Werk „Oberhessische Bauern" ausgesprochen. Vom Verband angekauft wurden Werke der Künstler **Richard Biringer**, Frankfurt; **Gottfried Diehl**, Frankfurt; **Heinrich Eberhard**, Stuttgart; **Rudolf Hengstenberg**, Stuttgart; **Hedwig Kruse**, zurzeit München; **Rudolf Kuhn**, Stuttgart; **Adam Weber**, Neu-Esting; **H. Zernin**, Eberstadt.

Auf Anregung von Herrn Professor **Beyer** fand zum Schluß eine Aussprache über Grundsätze bei Auswahl und Jurierung von Kunstwerken für Ausstellungen statt, die nicht zu einer Beschlußfassung führten.

Schluß gegen 6 Uhr.

(gez.) v. Römheld. (gez.) Roediger.

Berichte aus dem Verbandsgebiet.

Düsseldorf.

Wenn der Umfang eines Kunstbetriebes in Wahrheit kennzeichnend wäre für das Wohlergehen einer wesenhaften Kunst, dann könnte im Augenblick Düsseldorf wirklich den Eindruck einer „Kunststadt" erwecken. Mit dem Beginn der Theaterspielzeit am 1. September hat eine kaum zu bewältigende Hochflut künstlerischer und allgemein geistiger Darbietungen eingesetzt. Und wenn der Chronist über den bisherigen Verlauf dieses Kunstwinters hinschaut, wird er sich mancher wertvoller und schöner Erlebnisse erinnern können. Im Stadttheater wurden die ersten Früchte der hingebenden Arbeit einer so durch und durch künstlerischen Persönlichkeit wie des Intendanten Dr. Willy Becker sichtbar. Fidelio, Götz, Strindbergs Totentanz, Kaufmann von Venedig, Sekles Hochzeit des Faun sind die Merksteine. — Das Schauspielhaus, dem finanzielle Schwierigkeiten ein künstlerisch durchaus unbegründetes Ende zu bereiten drohen, zeigte mit Tasso, Schmidtbonns Passion, Rehfischs Erziehung durch Kolibri, Shaws Pygmalion Proben seiner alten, auch heute noch unverbrauchten Kraft. Die gemeinnützige Theatergemeinschaft der Volksbühne beginnt sich mit ihrem nur auf Wesentliches gerichteten Programm erfolgreich durchzusetzen. Der Immermannbund findet mit seinen immer anregenden und interessanten, zumeist auch wertvollen Veranstaltungen musikalischer, literarischer und bildkünstlerischer Art mit Recht steigende Beachtung. Paul Schubring, Wilhelm Worringer, Wilhelm Pinder, Julius Bab, Julius Meier-Graefe haben bisher gesprochen, Lulu von Strauß und Tornez, Wilhelm Schäfer, Else Lasker-Schuler, Adolf von Hatzfeld, Paul Ernst aus eigenen Werken vorgelesen. Eine lebendige Anregungskraft wohnt den im Rahmen der Akademischen Kurse veranstalteten Meistervorträgen inne, aus denen die von Albert Einstein und Graf Hermann Keyserling erwähnt seien, weil den Persönlichkeiten gerade dieser Redner eine tiefgehende Wirkung beschieden war. Nach Weihnachten sollen noch u. a. Wilhelm Ostwald, Oncken, Abderhalden, Eucken sprechen. Unter den Ereignissen auf dem Gebiete der bildenden Kunst waren von allgemeinem Interesse zunächst die Graphikausstellung des Jungen Rheinlands im Kunstverein, die zwar keine neuen Erscheinungen aufzeigen konnte, aber bei aller Problematik mancher Arbeit doch ein aufschlußreiches, andeutendes Bild gegenwärtigen graphischen Schaffens in Westdeutschland bot. Das Junge Rheinland, das nach seiner Zusammensetzung naturgemäß, besonders mit seiner neuen Monatsschrift so etwas wie den störenden Hecht im Karpfenteich der „arrivierten" Düsseldorfer Künstlerschaft darstellt, hat sich mit dem Kunstsalon Ey eine eigene Ausstellungsstätte geschaffen, in der es halbmonatliche Sonderausstellungen seiner Mitglieder zeigt. In der Galerie Flechtheim gab der feinfühlige, stille Düsseldorfer Landschafter Theo Champion eine Übersicht voller Werte über sein Schaffen während der letzten zehn Jahre, ein Bild seiner Entwicklung, die ohne Irrwege von einer aufgelockerten, bewegten Weise geführt hat zu seiner gegenwärtigen Schaffensart mit ihren großen einfachen, ruhigen Flächen. Er besitzt die wundervolle Kraft, auch das einfachste Motiv zu einem Stück kostbarsten malerischen Lebens umzugestalten. Endlich hat auch die Galerie Flechtheim den Meistern der „Brücke", Pechstein, Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Otto Müller die schon längst schuldige Reverenz gemacht und sie in einer höchst bemerkenswerten Ausstellung gezeigt, dem wohl bisher wichtigsten Ereignis auf künstlerischem Gebiet. Eine Fülle von musikalischen Darbietungen vom Musikverein, dem Städtischen Orchester, der Gesellschaft der Musikfreunde, der Mozartgemeinde und unzähligen Solisten war geeignet, das höchst betriebsame Bild in künstlerischen und geistigen Angelegenheiten, welches Düsseldorf in der Berichtszeit bot, zur Vollständigkeit abzurunden. Erich Rein.

Frankfurt a. M.

Die diesjährige Herbstmesse wies einige Leistungen von künstlerischer Bedeutung auf. Kaiser- und Kurfürstensaal des Römers bargen eine von Dr. Lübbecke mit bewährtem Geschick veranstaltete Ausstellung deutscher mittelalterlicher Kunst, die vor allem Gelegenheit bot, viele nahezu unbekannte Wandgemälde des Mittelalters nach farbigen Originalkopien kennenzulernen. Fromme Einfalt einer noch ganz durch den Glauben gebundenen Menschheit leuchtet aus den dem 10. Jahrhundert entstammenden Reichenauer Fresken in St. Georg zu Oberzell hervor. Jede dieser Szenen, sei es nun



die Wiedererweckung des Lazarus oder die Heilung des Lahmen, ist erfüllt von der Gegenwart Gottes in der Welt; was ihre Komposition und die verhaltene, ganz von innen her bedingte Größe der dargestellten Gestalten anbetrifft, so gemahnen sie unwillkürlich an die Schöpfungen des drei Jahrhunderte später wirkenden Giotto. Den Wandgemälden reihten sich Werke der Plastik (zumeist in trefflichen Gipsabgüssen) an, die an ihren eigentlichen Bestimmungsorten in Kirchen und an Türmen oft nur schlecht sichtbar sind. Neben der Prophetengruppe am Nordportal des Bamberger Doms reckte die Turmfigur „Frau Welt" vom Dom zu Freiburg sich steil empor; eine schöngewandete Maria vom heiligen Grab zu Freiburg bestrickte durch ihre Anmut, mächtige Fürstenhäupter bezeugten die mittelalterliche Auffassung von der Majestät des weltlichen Regiments. Das Bild wurde ergänzt durch liturgische Gewänder aus dem Frankfurter Domschatz, durch eine Fülle kostbarer Miniaturen aus deutschen Archiven und durch Wandteppiche, deren einer (im Besitz des Frankfurter Kunstgewerbemuseums befindlich) ob der hohen Kunst, mit der er Menschen, Bäume und Tiere zur Einheit zusammenwebt, besondere Bewunderung erregte.

Entführte diese Ausstellung in eine Vergangenheit, die uns heute aus mehr als einem Grunde nahe gerückt ist, so weist das zu Beginn der Herbstmesse eröffnete Haus Werkbund hoffnungsvoll in die Zukunft hinein. Sein Erbauer ist der Frankfurter Architekt Fritz Voggenberger, der als Sieger aus einem von der Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbundes für den Mittelrhein veranstalteten beschränkten Wettbewerb hervorgegangen war. Das Haus Werkbund stellt einen einfachen, langgezogenen Rechteckskörper dar, der im Äußeren irgendwie an einen venezianischen Palazzo, aber auch an einen orientalischen Bazar erinnert und durch ein flaches, von der Straße aus nicht sichtbares Dach abgeschlossen wird. Grundriß und Inneneinrichtung entsprechen durchaus den praktischen Bedürfnissen, und das Ganze ist trotz mancher Schwächen zweifelsohne eine eigenartige Schöpfung, die einem neuen Gedanken auf neue Weise Gestalt verleiht und überdies eine bauliche Kultur verrät, wie man sie nicht häufig antrifft. Die schönen kunstgewerblichen Gegenstände, denen hier immer wieder periodisch eine freundliche Stätte bereitet werden soll, werden sicherlich nicht nur, mittelbar oder unmittelbar, auf das kaufende Publikum eine erzieherische Wirkung ausüben, sondern auch eine wachsende Zahl von Firmen zur Erzeugung künstlerisch einwandfreier Waren anspornen. Eine solche Entwicklung wäre nicht zuletzt in rein praktischer Hinsicht sehr erwünscht, denn zur Erhaltung unserer Konkurrenzfähigkeit dem Ausland gegenüber gilt es ja für uns heute mehr als je, Dinge zu produzieren, die sich dann ihrer geschmacklichen Vortrefflichkeit und ihres inneren Wertes auf dem Weltmarkt zu behaupten wissen.

Von den zahlreichen Kunstausstellungen des verflossenen Vierteljahres mag hier nur das Wichtigste erwähnt werden. Im Kunstverein hatte man Gelegenheit, eine Reihe von Werken des Frankfurter Bildhauers Benno Elkan kennenzulernen. Zu den plastischen Schöpfungen, die Medaillen, Porträtbüsten und monumentale Kompositionen umfassen, gesellen sich zeichnerische Studien von vollendeter Durchführung. Sämtliche Arbeiten dieses hochbegabten Künstlers verraten reifes Können, ohne doch (mit verschwindend wenig Ausnahmen) unmittelbar an die Seele zu rühren. Der Künstler — so fühlt man — weiß sehr wohl, worauf es ankommt, aber er weiß es eben nur und versagt darum, wenn man höchste Maßstäbe an ihn legt. Seine Porträtbüsten (Dr. Einsteins, Trübners, D'Alberts usw.) sind sehr charakteristisch und einschmiegslich; ein sie alle miteinander verbindender persönlicher Zug wohnt ihnen jedoch nicht eigentlich inne, da sie mehr festgeformte Sichtbarkeiten widerspiegeln als inneren Visionen Gestalt verleihen. Das Beste gibt Elkan wohl in der Kleinkunst; manche Medaillen sind von einer kultivierten Feinheit und Treffsicherheit der Form, der man heute leider selten genug begegnet.

Weiterhin zeigte der Kunstverein eine Kollektion von Werken August Babbergers, unter denen ein großer Flamingoteppich in Applikationsarbeit seiner schönen Ornamentierung und zart abgestuften Farbentönung wegen die meiste Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Im übrigen wird man sich nur schwer dazu entschließen können, mit den künstlerischen Bestrebungen des jetzt in Karlsruhe lebenden Malers durchweg einig zu gehen, wenn auch der Ernst seines Suchens und Mühens stets Achtung abnötigt. Während seine Blumenstilleben, die voller Wohlklang sind und wie Stickereien anmuten, unbedingt überzeugen, erscheinen seine figürlichen Kompositionen als gewaltsame Konstruktionen, als die Frucht spekulativer Betätigung eines im Grunde schlichten Gemüts. Expressionistisches Wollen landet derart (wohl aus Mangel an überindividuellen Gehalten) beim fragwürdigen Ornament, eine Entwicklung, die bereits vielerorten sich bemerkbar gemacht hat. — Gleichzeitig mit Babberger stellte Hans Katz aus: dunkle Bergseen, glühende Kirche, rote Städte, lauter Gemälde von seltsamer Phantastik, deren Extravaganz nicht eines gewissen Reizes entbehrt. Auch sah man Aquarelle von Max Dauthendey aus exotischen Gegenden, die zwar Arbeiten eines Dilettanten sind, aber um der Person des verstorbenen Dichters willen und aus stofflichen Gründen auf Anteilnahme stoßen mögen.

Erich Heckel (Berlin), der im Kunstsalon Schames ausstellte, ist der Maler der blauen Tage, denen eine wundersame Heiterkeit entströmt. Das Frühbild „Waldinneres" dieses Künstlers aus dem Jahre 1911 ist sehr lehrreich, weil es den Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus verdeutlicht. Ein im Krieg geschaffenes Gemälde gibt die Einfahrt von Ostende wieder: der Regenbogenhimmel klingt mit dem Wasser zu einem einzigen aufwühlenden Farbenrausch zusammen. Das Wasser hat es überhaupt dem Maler angetan! Seine Bilder sind Träume vom Wasser, das sich sanft um die nackten Körper junger Menschen schmiegt und in strahlender Bläue der Sonne entgegenlächelt. Phantastische Wolkenzüge lockern sich in diesen Bildern auf und verdichten sich wieder, die Natur offenbart sich in ihnen zu glücklicher Stunde als traumgewebtes, seelenvolles Gebilde, das naiv und unschuldig allen freundlich gesinnten Menschen sich darbietet. Daß der Maler auch die düsteren Seiten der Natur erfahren hat, beweist seine Fördelandschaft, über deren stahlblauem Meer drohende Wolken sich ballen. Außer den Bildern Heckels führte der Salon Schames etliche Gemälde von Prof. O. Müller (Breslau) vor, die sich durch ihren dekorativen Charakter und ihr feines, stumpfes Kolorit auszeichnen. Besonders schön ist eine stilisierte Waldlandschaft in Gelb und Grün, die beinahe wie ein Gobelin wirkt. — Schließlich sei auf eine junge Frankfurter Künstlerin Rosy Lilienfeld hingewiesen, die ebenfalls bei Schames ausstellte. Ihre Werke sind das Erzeugnis einer sensitiven, leidensfähigen Seele, die ihre farbenkühnen Gesichte erstaunlich zu gestalten versteht. Die von ihr gezeigten Bilder, vor allem das Selbstporträt und die Sonnenblumen, berechtigen zu großen Hoffnungen.

Dr. S. Kracauer.

Karlsruhe.

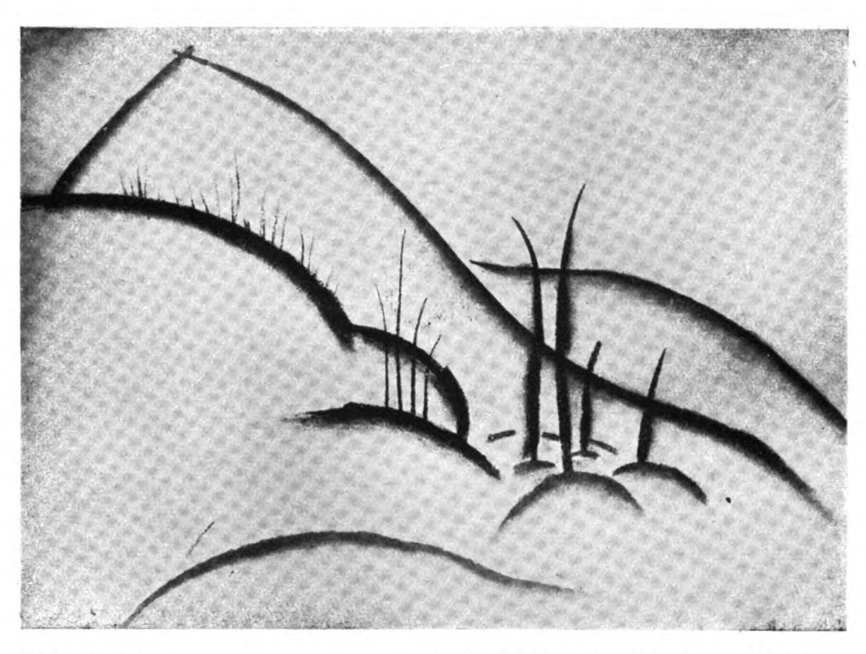
Zurzeit zeigt die Badische Kunsthalle in Karlsruhe eine größere Ausstellung „Deutsche Plastik des Mittelalters", die in weiten Kreisen Interesse und Bewunderung findet. Zum erstenmal ist hier in großem Umfang deutsche Plastik der Gotik und Spätgotik in Originalen, Gipsabgüssen, Photographien und Vergrößerungen zusammengestellt. Neues unbekanntes Material wird in vorzüglichen Aufnahmen bekanntgemacht, die uns die Kunstform jener großen Zeitstile in jeder Einzelheit lebendig machen. Vor allem die Kunst des Oberrheins kommt zur Anschauung und vermittelt neue Erlebnisse und Begriffe. Auf die badische und insbesondere auf die Freiburger Plastik ist Bedacht genommen worden. Es ist dem bereitwilligen Entgegenkommen des erzbischöflichen Ordinariates, des Münsterbaumeisters Kempf und einiger Privatsammler zu danken, wenn gerade die Plastik des Freiburger Münsters und des Breisgaues im Vordergrund steht. Überblicken wir das große Ganze des Gebotenen in kurzem Rundgang.

Im Erdgeschoß des Thoma-Anbaues ist die Freiburger Münsterplastik in vorzüglichen Gipsabgüssen der Münsterbauhütte dargestellt. Die Größe, Kraft und Strenge dieses Steinstiles überrascht jeden, der diese Formen am Münster kaum genauer beobachten konnte. Vor den gewaltigen Apostelfiguren des späten 13. Jahrhunderts wird Herkunft und Problem dieser Plastik deutlich und man versteht den genialen Satz des Bildhauers Rodin: „Plastik ist zweierlei. Sie ist Natur und sie ist Architektur". Das Gebundene ihres Stoffes und Wesens, das Architektonische ihrer rhythmischen Form, die aus dem Bauglied klar und bunt wie eine menschliche Kreuzblume erwächst, das Sinnbildliche ihrer Zeichensprache wird offenbar. Wie diese heiligen Gestalten aus dem frühen Blockstil der romanischen Kunst erwachen, aufblühen, herauswachsen, wie sie gestaffelt und gereiht, statischen Gesetzen enthoben, ihr Stichwort leben in der großen Melodie der christlichen Heilslehre; wie sie weich bewegt das aristokratische Wesen des 14. Jahrhunderts verraten, sich immer mehr dem Steinstil entfremden, etwas Lineares und Malerisches betonen und in dem eckig hölzernen Schnitzstil des 15. Jahrhunderts schließlich jenes dekorative Eigenleben erhalten, das im 16. Jahr-

hundert nach dem rauschenden Barock der Spätgotik der stillen formenklaren Renaissance zustrebt — dies alles erleben wir in der Ausstellung fortschreitend mit. Der Weg also von der Architektur zur Natur, von der tektonischen zur illusionistischen Form, vom Zeichen zum Bild, dies ist der Weg der Plastik wie auch der Malerei. Die Freiburger Münsterplastik lehrt uns die erste Strecke dieses Weges kennen. Die Apostel, die sitzenden Grafen, das heilige Grab, die Madonnen, die Wasserspeier weisen uns diese Wandlung. Es ist, als ob mit der Annäherung an die Natur die Idee immer weiter zurücktreten müsse, und doch sind alle diese Verfeinerungen nur Mittel zum Zweck, nur Diener der Idee, nur Gleichnisse des Vergänglichen.

Im ersten Stockwerk umfaßt ein wirkungsvoller Saal köstliche Holzplastiken des 14. und des frühen 15. Jahrhunderts aus dem Bodenseekreis. Freiburger und Konstanzer Kunst wird in besten Proben gezeigt. Die härtere und schärfere Form führt ins 15. Jahrhundert, das den eigentlichen Schnitzstil entwickelt. Die großen elsässischen Meister des Breisacher und Niederrottweiler Altares, ihre Schulen und Ausläufer werden in neuen Aufnahmen und Einzelvergrößerungen vorgeführt. Die berauschende Musik der Spätgotik, die schon manche Elemente des reifen Barock vorwegnimmt, durchglüht diese Reliefs und bedeutet irgendwie ein Ende. Man versteht, daß die Reaktion der Renaissance in Form und Zucht nötig wurde. Einzelne badische Altäre — die meisten Aufnahmen fertigte Hofphotograph Kratt — leiten zu dem Saal des Isenheimer Meisters über. Die Plastik des Isenheimer Altares und seines Umkreises wird als Stilgruppe deutlich und durch Originalstücke anschaulich gemacht. Auch Nikolaus Gerhard von Leyden, der bei uns durch seine Konstanzer und Baden-Badener Arbeiten bekannt ist, fügt sich ein. Das oberste Stockwerk zeigt einige gute Originale der Altarplastik und in vier Räumen (durch treffliche Aufnahmen der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst) die Entwicklung der großen fränkischen Meister. Vor allem werden die Nürnberger Stoß, Kraft, Vischer in ihren Hauptwerken lebendig. Riemenschneider hat als Vollender des zierlich-schönen Holzstiles einen Sonderraum für sich. Die Einheitlichkeit der Kunstform wird durch Werke aus der schwäbischen und mittelrheinischen Schule angedeutet. Auch hier wird der Weg in die Renaissance fühlbar. Schon beginnt die Oberfläche, die Stofflichkeit, die Pose des romanischen Wesens. Kurzum, hier wird dem Laien und Kenner ein Überblick geboten, wie er selten zu finden ist. Austausch und Ergänzung des reichen Materials ist vorgesehen, so daß Belehrung und Genuß mannigfaltig erneut werden kann. Als Ganzes ist diese Ausstellung, die Direktor Storck ihr Werden verdankt, eine Musterleistung, die schon jetzt weiter wirkt und ähnliche Bestrebungen anregt. Deshalb sollten auch die Auswärtigen nicht versäumen, die heimatliche Kunst der Vorzeit kennenzulernen und die neuen Säle der Badischen Kunsthalle zu besuchen. Denn nur so können wir „im Guten, Wahren, Schönen resolut zu leben“ hoffen, indem wir das Bewahrte und Bewahrenswerte, das wir von den Vätern ererbt haben, geistig erwerben, um es fortwirkend zu besitzen.

Eberlein.



Walter Ophey. Abb. 1: Farbige Zeichnung (Kunstmuseum Essen.)

Walter Ophey.

Der Maler Ophey fiel mir 1918 in der großen Kunstausstellung im Kunstpalast in Düsseldorf so stark auf, daß ich, nachdem ich ihn des öfteren angesehen hatte, mich hinsetzte und anfing, über ihn zu schreiben. Vorher muß er mir schon irgendwo begegnet sein, ohne daß ich im Augenblick sagen könnte, wo; da ich jahrelang ein mehr zufälliger Bildbetrachter war. — Im Kunstpalast habe ich mehrfach beim Anschauen der Opheyschen Bilder das törichte Publikum beobachten können, das bei einer so ausgemachten Schönheit — schimpfen konnte. Die Ausstellung zeigte Stücke aus einem Zeitraum von etwa zehn Jahren, 1907 bis 1917, eine ausgezeichnete Kollektion, welche dartun mußte, daß dieser Maler vielseitig sei, ohne Alleskönner sein zu wollen, und daß er eine sehr selbständige Persönlichkeit sei, vor allem in der Eigenart, Blühhaftigkeit und der symphonischen Zusammenfassung seiner Farben. Es scheint, daß Ophey tief aus sich selber kommt. Ich sah einige Bilder seines frühen Anfangs, die mir nichts zu besagen schienen — und dann auf einmal ist er doch da. Bei großen Lyrikern der Gegenwart habe ich Ähnliches beobachtet. Aber irgendwo in den anscheinend nichtssagenden Anfängen solcher Künstler, vielleicht nur in einer Nuance, in einer Wendung oder Kurve steckt dann doch der wirkliche Anfang. Auf einmal steht dann dieser Maler als ein Neuer da, mit einer Schönheit und mystischen Versunkenheit, daß man staunt. Der Übergang ist in einigen wenigen Bildern sichtbar, etwa in einer „Parkallee", die im Herbst in der großen Ophey-Ausstellung bei Flechtheim mit hing, in „Waldinneres" (in der Sammlung Gottschalk, Düsseldorf) und einigen anderen. Da spürt man etwas von einer verflossenen Zeitwelle. Aber daneben gibt es dann schon (aus 1907) „Sternennacht", ein Bild, das in aller Dunkelheit der wenigen Farben bereits eine fast überirdische Klarheit des geistig-seelischen Ausdrucks zeigt.

Natürlich ist innerhalb des Schaffens des reifenden und reifen Ophey eine Entwicklung und ein Fortschreiten zu verzeichnen; man nehme das schon reife — in Paris gemalte — „Herbstblumen" neben seinen späteren Blumenstücken, und man wird erkennen, wie die Farbe immer leuchtender, immer mehr mystisches Erlebnis wird. Bei ihm zu sagen „Farbfreudigkeit" — damit ist es nicht getan; es liegt hier mehr vor. Es sind in moderner Bildkunst sehr viel seltsame und auch schöne Farbwirkungen entstanden. Zu den schönsten und überzeugendsten zähle ich neben denen Opheys die von August Macke; ohne daß ich damit diese beiden Maler (auch Ophey liebt Macke) in eine andere Beziehung bringen will als die: daß beide Maler auf innerliche, aber unterschiedliche und ganz persönliche Weise den Geheimnissen des gerade Malerischen nachgehen . . .

Dazwischen scheint gelegentlich das Interesse für starke Buntheit bei dem Maler nachzulassen, zart getönte Bilder entstehen, wie „Bergstraße in Positano" oder ein ganz in gelb und braun tiefster Melancholie getauchtes Schloßbild „Libermé" (Verlag Koch, Münster). Dann blüht es wieder auf, „Sandbruch" und „Mittelmeer", ein Bild, das man noch als dem Neoimpressionismus verwandt bezeichnen darf, in grün, blau, rot, gelb, ein Bild, das noch 1918 im Kunstpalast in Düsseldorf den Meisten ein Anstoß unter Opheys Bildern war (es ist 1911 gemalt), und das

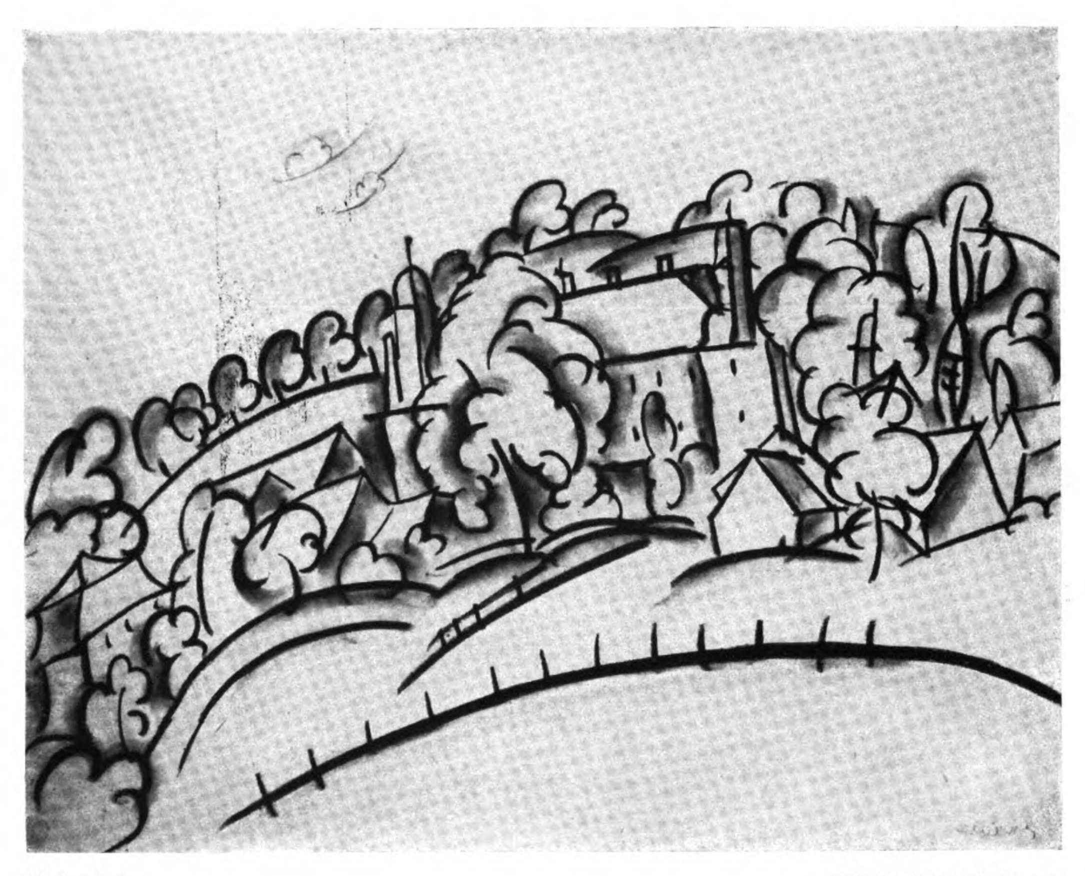


Walter Ophey. Abb. 2: Farbige Zeichnung.

man, glaub ich, noch einmal zu den schönsten Meerbildern zählen wird, die gemalt wurden (über diese neue Art, Meer zu malen, wäre vielleicht einmal gesondert etwas zu sagen; einstweilen hängt das Bild unverkauft in der Wohnung des Künstlers). Dann kommen wieder aufrauschende Farbwellen wie „Herbstblumen", „Steine am Gletscherbach", und „Astern", „Rosen".

Ein gutes Geschick hat den Maler verschont, sich mit den mancherlei Zeit- und Kunstströmungen auseinandersetzen zu müssen. Weder hat er sich aus Naturalismus und Impressionismus befreien müssen, noch wäre es richtig, ihn einen Expressionisten im Sinne der heutigen Mode (oder der im Vergehen begriffenen Mode) zu nennen. Obschon Ophey mit gesundem Sinn vorurteilslos an die gegenwärtige Malerei herangeht, sie anschaut, und sieht, wo etwas Tüchtiges, Neues gemalt wird. (Als Beurteiler, z. B. in der Jury von Ausstellungen, ist er sehr tolerant und einfühlsam gegen „Andersdenkende" oder Andersschauende und Andersgestaltende — ohne seinen eigenen Kunstweg in seinem Schaffen umzubiegen.) Zugegeben, daß er das Eine oder Andere hinzugewinnt — das tut jeder, ob Maler oder Dichter oder Musiker, der mit offenem Sinn im Kunstschaffen der Gegenwart steht —, worauf es ankommt, ist dies: ob der innerste Kern eines Künstlers echt und eigen ist; und das muß man bei Ophey bejahen.

Aber: die Linien der Wesensart eines Künstlers sind meist schwer in Worten nachzuziehen. Mit historischer oder schlagwortähnlicher Einreihung ist gewöhnlich wenig gemacht. Seit der Expressionismus eine Mode wurde, kann man Ophey schwer dazu rechnen (trotz schiefer Häuser usw.), denn er ist nicht prädestiniert, Mode zu werden; sticht auch gegen die Modegrößen von heute deutlich ab. Wohl aber glaube ich, daß er einmal von den Menschen starker Innerlichkeit sehr begehrt werden wird, da er Dinge malt, die in absehbarer Zeit verstanden werden müssen und weil das Verstehen dieser Dinge merkbar wächst. Denn Ophey, der selten einmal ein religiöses Bild malt, ist Mystiker, ist heimisch in einem ganz großen bunten Weltgefühl. Dies und der orphische Klang seiner Farben machen ihn dem Franziskus verwandt; in beiden ist die heiße Liebe zur Gottwelt. Es kommt hinzu, daß sein technisches Können, das sehr groß ist, nie überherrscht, sondern sich mit seiner tiefen Erlebnisfähigkeit ausbalanciert zu Werken stark seelischen Gehalts. Diesem Künstler wäre es unmöglich, Kunststücke malen zu wollen, Bravour zur Schau zu stellen; er ist so aufrichtiger, gerader Künstlermensch, daß er nur reinen Ausdruck seines (mystischen) Erlebens malen will. Hier kommen wir etwas an sein Wesen heran. Was ist er als Maler? Man könnte sagen: Landschafter; aber seine Landschaften haben mit der Natur kaum noch etwas



Walter Ophey. Abb. 3: Farbige Zeichnung.

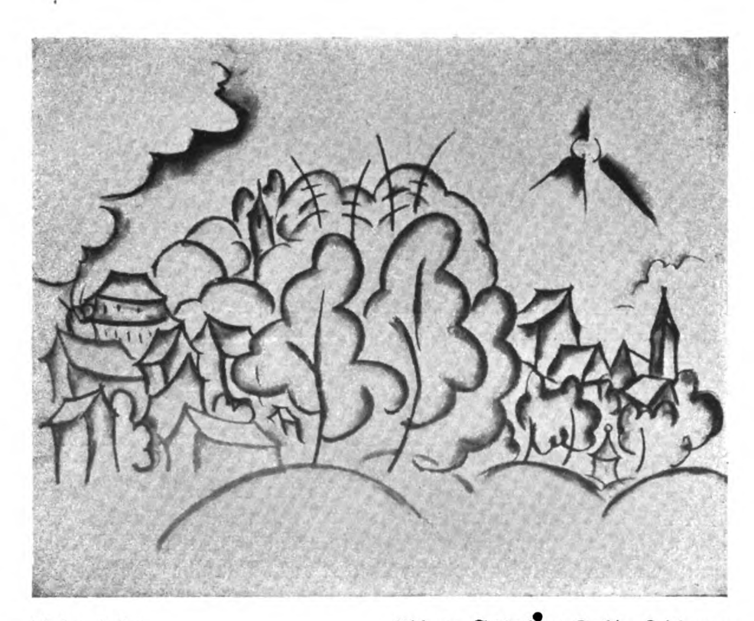
zu tun, obwohl viele Bilder direkt vor der Natur gemalt sind. Die Bilder – man sehe: „Positano" 1910 (Verlag Multhaupt, Düsseldorf), „Schwickershausen", „Sumpflandschaft" 1920 (Verlag Flechtheim, Düsseldorf), „Nebelsonne", „Dorf auf Bergen" 1920, „Kirche mit Sonne", „Schloß und Dorf", „Berglandschaft" 1921 (Verlag Multhaupt, Düsseldorf), „Brücke" 1921, „Viadukt" 1921 – sind aus einem kosmischen Empfinden (das möglicherweise dem Maler garnicht bewußt war, das aber da ist und mindestens als Gefühl einer großen seelischen Bewegtheit, als Rauschgefühl gelebt wird, und aus weltfrommer Allverbundenheit) geboren. Dem steht nicht entgegen, daß ich 1918 Ophey in einem Aufsatze einen Symphoniker in Farben nannte. Er ist auch das. Es ist in seinen Bildern eine ganz starke und eindrucksvolle Musik, eben diese des großen kosmischen Empfindens.

Wenige Male schafft er auch dem Stoff nach religiöse Bilder: „Kreuzigung", „Madonna mit Kind" und dergleichen. Aber es scheint mir nicht so elementar aus ihm zu kommen, obschon es sich um qualitativ hochstehende Bilder handelt; dafür spricht, daß er solche Bilder öfter nach alten Holzplastiken usw. malt, die ihm starken Eindruck machten oder ihn innerlich hinnahmen. Aber er ist unendlich fromm in seiner unendlichen Liebe zur Natur; was er in ihr erlebt, das ist gewiß nicht nur so Malerisches, ist ganz gewiß – viele Bilder künden es direkt – auch Musikalisches und Naturmystik. Dieser Maler ist allem Rationalismus fern, ist Romantiker; mehr noch, er ist in seiner Kunst (obwohl er religiöse Stofflichkeiten, Figürliches vor allem, selten hat), in seiner Gesamthaltung, seinem tiefsten Wesen nach als religiös durchflutet zu bezeichnen. Wem dies gewagt gesagt erscheint, zumal die Mehrzahl seiner Bilder Landschaften sind, der schaue die Originale an und erkenne das stark Lyrische in ihm, die ganz unsentimentale, schöne, flutende Musik seiner Farben. Ich spüre immer wieder diese starke Verschwisterung von Bildhaftigkeit und Musik. Macke, auch groß in der Neuform und der Leuchtkraft seiner Farben, ist architektonisch einfacher, leichter erfaßbar, weil so unendlich klar. Ophey ist keineswegs unklar, aber vielstimmiger, polyphoner. Er sprach gelegentlich von Rauschgefühlen, auf die er seine Bilder zurückführe. Das kann nur heißen, daß er aus einer großen Fülle innerlicher Gesichte und Schauungen heraus schafft.

Walter Ophey ist am 25. März 1882 in Eupen geboren. Die Wiesen der Kindheit, die in den Hecken stehenden Eschen und Eichen sind ihm liebe Erinnerungen. Dann weiter endlose Wälder mit Gebirgsbächen; die weiß gekälkten Häuser der Landschaft, das Weiß, Rot und Braun der Kühe. Musik ist im elterlichen Hause auch getrieben worden. Er hat von Kindheit an Maler werden wollen. Im Aachener Suermondt-Museum hat er

mit 14 Jahren die ersten Ölbilder gesehen. Er machte das Einjährige, verließ die Schule und durfte nun Maler werden, wie er so lange geträumt hatte. Auf der Akademie in Düsseldorf „arbeitete ich wie besessen Gips und immer wieder Gips, dann Kopfmodell und Akt", wie er rückschauend mit einem Lächeln konstatiert. Ans Malen kam er dann in der Landschaftsklasse von Dücker (1905), im Herbst desselben Jahres stellte er schon aus. Dücker ließ das eigenartige Talent gewähren. Er malte — „wie man singt". Aus dieser Ungebundenheit des Werdens ist ja nun auch etwas sehr Schönes und durchaus Gerundetes geworden. In Köln 1907 bekam er auf das Bild „An Schubert" (1906) einen Preis von 1000 Mk. 1910 war er in Italien; 1911 in Paris, wo er „zur Farbe zurückkehrte" (nachdem er in den Jahren zuvor Bilder mit starken Helligkeitsgraden gemalt hatte: „Positano", „Bergstraße von Positano" usw.). Er stellte mehrfach im Düsseldorfer Kunstpalast sowie in der Sonderbund-Ausstellung aus, ward in den Kreisen der Kunstfreunde und Eingeweihten immer mehr bekannt und hängt auch in einer Reihe von Kunsthallen oder Museen (besonders des Westens). Trotz mancher Reisen in Deutschland, Schweiz, Italien und Belgien liebt er besonders die Landschaft am Niederrhein und im westfälischen Sauerland.

Von seinen Zeichnungen sagte ich noch nichts. Und das ist ein Kapitel für sich. Denn da liegt auch ein ganz wesentliches Moment seines Schaffens. Eigentlich müßte man darüber gesondert sprechen. Aber es müssen hier Andeutungen genügen. Auch in seinen farbigen Zeichnungen ist Ophey eigene Wege gegangen. Es handelt sich um Zeichnungen mit harter, farbiger Kreide. Es könnte auf den ersten Blick scheinen, als sei hier ein Gegensatz zwischen der Farben- und Formenfülle auf seinen Bildern und den aus wenigen Strichen zusammengesetzten Zeichnungen — und doch ist es nicht der Fall. Der Künstler hat nur zwei Gebiete des Kunstschaffens sauber geschieden. Diese Zeichnungen in wenigen Farben, rot und blau vor allem, gelegentlich auch andere Farben, braun, gelb, erzeugen mit einer Knappheit der Mittel, die frappant ist, ganz große Ausdruckskraft, Schönheit, die eine Beglückung des Auges und der Seele sind. Mir will scheinen, als sei Ophey mit dieser Seite seines Schaffens, obwohl ein großes Opus vorliegt, noch nicht genügend durchgedrungen. Karl Röttger.



Walter Ophey. Abb. 4: Städtchen; Farbige Zeichnung.



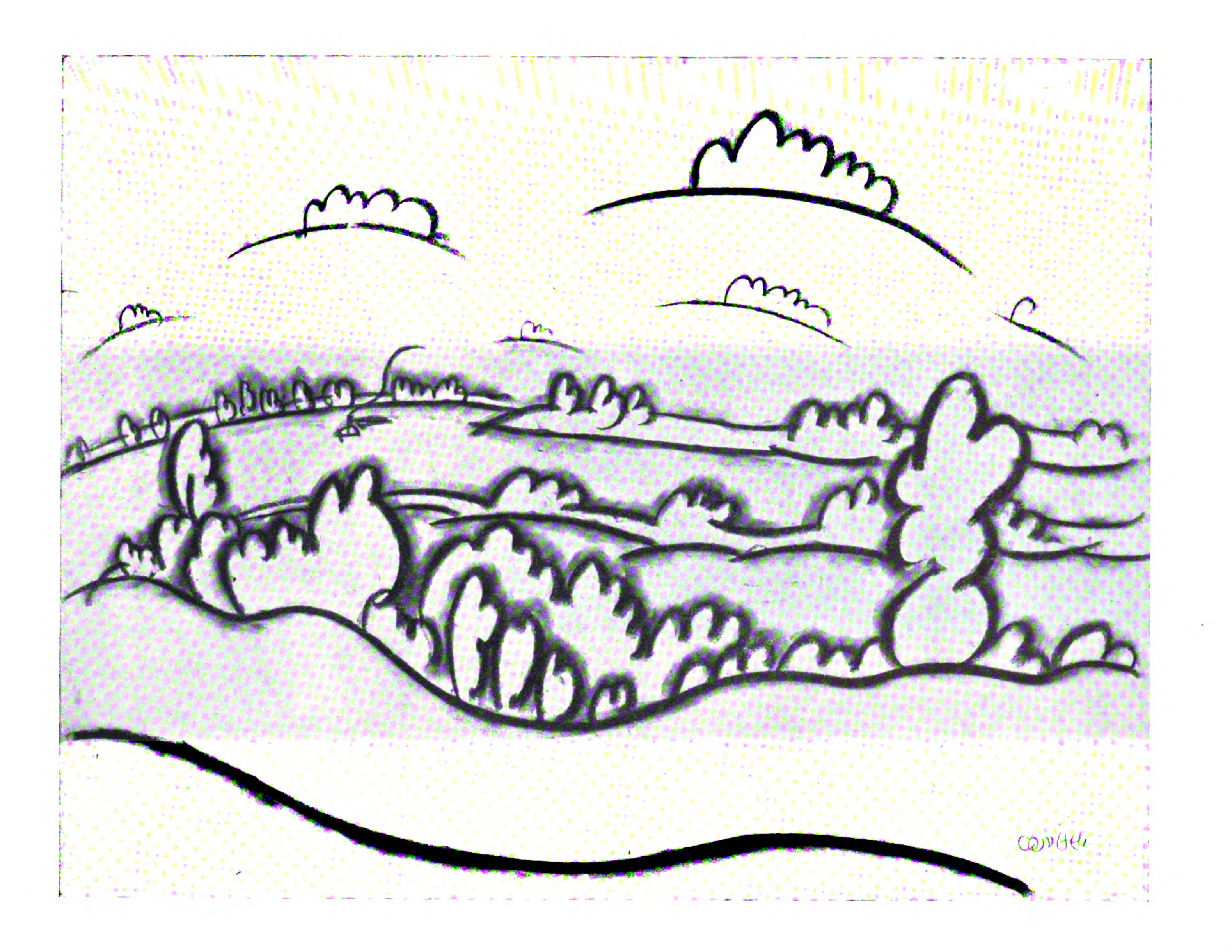
Walter Ophey.
Nebelsonne (Ölbild).



Walter Ophey.
Dorf auf Bergen (Ölbild).



Walter Ophey.
Farbige Zeichnung.



Walter Ophey.
Rheinlandschaft (Farbige Zeichnung).

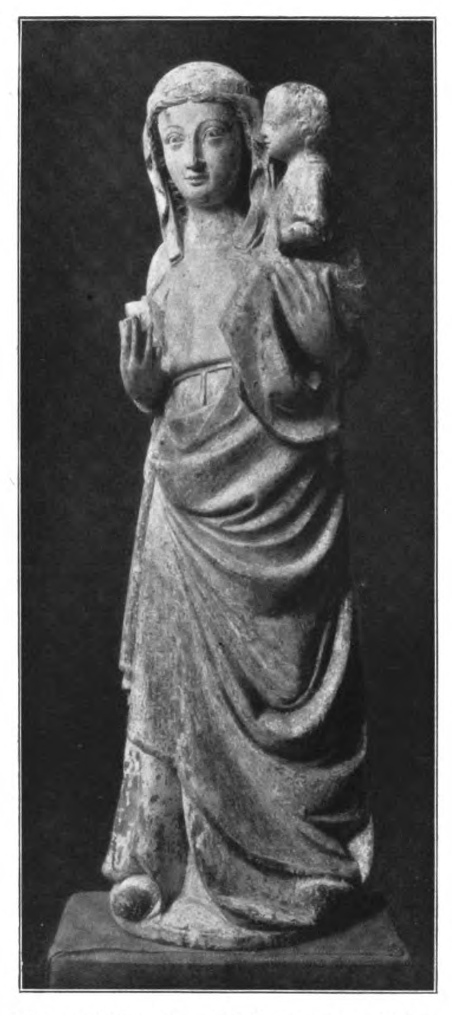


Abb. 1: Madonna, westfälisch, um 1300, Eichenholz, 109 cm.

Frankfurter Plastik-Ausstellung.

Die im August eröffnete Ausstellung mittelalterlicher Plastik aus Frankfurter Privatbesitz im Kunstverein zeitigt das Resultat einer bewußt starken Sammeltätigkeit, deren äußerer Anlaß und dauernder Wertmesser wohl die Plastiksammlung des Liebieghauses war, zu deren tieferen Ursachen wir jedoch die geistigen Strömungen im Kunstleben unserer Zeit rechnen müssen. Die Antike hat heute etwas von ihrer scheinbar unerschütterlichen Stellung eingebüßt, und das antiquarische Interesse hat sich einerseits auf die Äußerungen fremder Kulturen, anderseits auf die Kunstwerke des Mittelalters geworfen. Daß wir die Exoten imitieren, ist im Grunde das Zeichen einer Geistesarmut und einer femininen Dekadenz, denn da unsre Kultur mit der Ägyptens und Ostasiens nichts gemeinsam hat, so können die Erzeugnisse ihrer Kunst wohl im kleinen anregend und auffrischend wirken, nicht aber wirklich den Mangel ausgleichen, dessen Ausdruck die Ziellosigkeit unsrer Kunst ist. Doppelt sollten wir es deshalb begrüßen, wenn die mittelalterliche Kunst in den Vordergrund des Interesses rückt, sie, deren Verinnerlichung unsrer Sehnsucht adäquat ist. Sollte wirklich etwas wie eine geistige Erneuerung erstehen, so muß die Rückbeziehung auf das deutsche Mittelalter weitaus fruchtbarer sich gestalten als die Beziehung auf andere Kulturen, zumal jene unser geistiges Eigentum ist, und die sichtbaren Fäden sich durch Barock und Romantik bis in die moderne Kunst hinziehen.

Der Katalog der Ausstellung enthält neben vorzüglichem Bildmaterial eine kurze Einleitung über den historischen Zusammenhang der ausgestellten Plastiken. Sieht man von dieser wissenschaftlichen Grundlage ab, so bleibt es dem Beschauer vollkommen überlassen, ästhetisch oder historisch vorzugehen. Obgleich die Ausstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, auch nicht





Abb. 2: Weibl. Heilige, französisch, 1. Hälfte 14. Jahrh., Stein, 87 cm.



Abb. 5: Stephanus, bayrisch, um 1520, Lindenholz, 69 cm.

erheben kann infolge der rein äußerlichen Umstände, die sich für einen Privatsammler ergeben, ist es doch möglich, die formalen und geistigen Entwicklungsgänge an Gruppen gleichen Stoffinhalts zu verfolgen. Wir wollen an dieser Stelle den angedeuteten Weg einschlagen, da es unmöglich ist, selbst in gedrängter Form, alle ausgestellten Werke anzuführen.

Die Anordnung ist nach chronologischen Gesichtspunkten geschehen. In den beiden ersten Sälen sind die Bildwerke des 14. und frühen 15. Jahrhunderts ausgestellt, im dritten und vierten Saale herrschen 15. und 16. Jahrhundert vor.

Verfolgen wir zunächst die Stilprinzipien an der Standfigur. An die Spitze dieser Reihe, aus der wir sechs Figuren auswählen wollen, stellt sich eine westfälische Eichenholzmadonna aus der Zeit um 1300 (Abb. 1). In ihrer blockhaften Schwere, in der Stofflichkeit des Gewandes klingt noch etwas nach von der großen antiken Welle, die von Westen her das deutsche Land überflutet und die schönsten Vertreter deutscher Plastik überhaupt in Straßburg, Bamberg und Naumburg abgesetzt hatte. Allein an der gewissen Schematisierung in Kopf, Händen und Gewandfalten spürt man die Abkehr von dieser klassischen Gesinnung und eine entschiedene Wendung zu den neuen, übersinnlichen Idealen des 14. Jahrhunderts. — Einen raschen Seitenblick auf die französische Plastik dieser Periode gestattet die weibliche Heilige (Abb. 2) aus Stein, die über der linken Hüfte ihr Gewand hochgezogen hat und in der Hand ein geschlossenes Buch hält. Ganz abgesehen von der neuen Schwingung und Ponderierung — man beachte die typische S-Schwingung der Figur und die Y-Kurve des Faltenwurfes — trägt die Heilige die Nationaleigenschaften ihres Volkes. Dort eine gewisse Schwere und ein etwas bäurischer Ernst der Gesinnung, hier alles Grazie und Heiterkeit. Das Prinzip: l'art pour l'art stellt sich dem Prinzip: Kunst fürs Volk, gegenüber. — Auch die Würzburger Madonna aus der Mitte des 14. Jahrhunderts vertritt dies Prinzip der ernsteren Auffassung. Aber gegenüber der frühen Westfälin ist hier alles entmaterialisiert. Schon wenn man das Volumen untersucht, ergibt sich eine Reduktion auf die Hälfte. Die Falten liegen flach auf, der Körper ist unspürbar. Die kalligraphischen Züge des Gesichtes, die gedrehten Locken, die unmittelbar in die Krone übergehen — ein Abschluß der Bewegung, die vom Fußpunkt langsam über Hüfte und Schulter sich emporzieht —, die Gesamthaltung, nicht zuletzt der gedrungene Typ des Jesusknaben erweisen die lokale Verwandtschaft mit einer von Pinder (Mittelalterliche Plastik Würzburgs) um 1360 datierten Madonna, die allerdings etwas jünger ist als unser Stück. — Wenn auch die gesteigerte



Abb. 7: Pietà, mittelrheinisch, Anfang 15. Jahrh., Lindenholz, mit Sockel 77 cm.



Abb. 3: Johannes (von einer Kreuzigung), bayrisch, um 1420, Lindenholz, 45 cm.



Abb. 4: Heiliger, oberbayrisch, um 1500, Lindenholz, 116 cm.

Schmerzensbewegung des von einer Kreuzigungsgruppe stammenden bayrischen Johannes (Abb. 3) etwas aus der höfisch-heiteren Atmosphäre des frühen 15. Jahrhunderts herausfällt, so genügt doch ein Blick zurück, um den Fortschritt zu neuer Fülle zu erweisen. Nachdem bereits das späte 14. Jahrhundert dem Körper wieder Gewicht verliehen hatte, wird hier das Gewand Träger einer psychisch differenzierten Bewegung. Die tieftraurige Gemütsverfassung findet einerseits ihren Ausdruck in der Schwingung über die weitausladende Hüfte, den an Oberkörper und Kopf angeschmiegten Arm und den träumerisch geneigten Kopf, anderseits in dem schweren Gewand, das zu beiden Seiten des Körpers lastend herabhängt. — Gegenüber diesem weichen, lyrischen Gefühlserguß führt uns ein bayrischer Heiliger (Abb. 4) in die zweite Phase des 15. Jahrhunderts, die gekennzeichnet wird durch den eckig-gebrochenen Gewandstil. Das Verhältnis von Gewand und Körper hat sich geändert, man strebt einer wirklich körperlichen Ponderierung nach, fängt an, mit Stand- und Spielbein zu arbeiten. Die Falten werden scharf und kantig gebrochen und unterstützen häufig die Logik des Aufbaus. — Die barock anmutende Spätzeit schließlich ist vertreten durch einen hl. Stephanus (Abb. 5), auch bayrischer Herkunft wie die beiden letzten Beispiele, aus der Zeit um 1520. Trotz Italien und Renaissance bleibt sich diese letzte Phase gotischer Kunst darin treu, daß sie den Drang nach Bewegung im Gewand zum Ausdruck bringt. Ein unheimliches Temperament steckt in diesem jugendlichen Heiligen, der übrigens eine der liebreizendsten Erscheinungen der Ausstellung ist.

Aus der Gruppe der Beweinung am Kreuze Christi löste sich im 14. Jahrhundert die Darstellung der Pietà heraus. Es mußte auf die tieferen Instinkte des Volkes eine nachdrückliche Wirkung ausüben, wenn aus der Passion gerade diese Szene gewählt wurde, die, losgelöst von der Bibelerzählung, rein menschlich das Verhältnis von Mutter und Sohn beleuchtet. Immer wird Maria sitzend gegeben, den Leichnam des erlösten Erlösers im Schoße haltend. Aber das Verhältnis der beiden Fi-



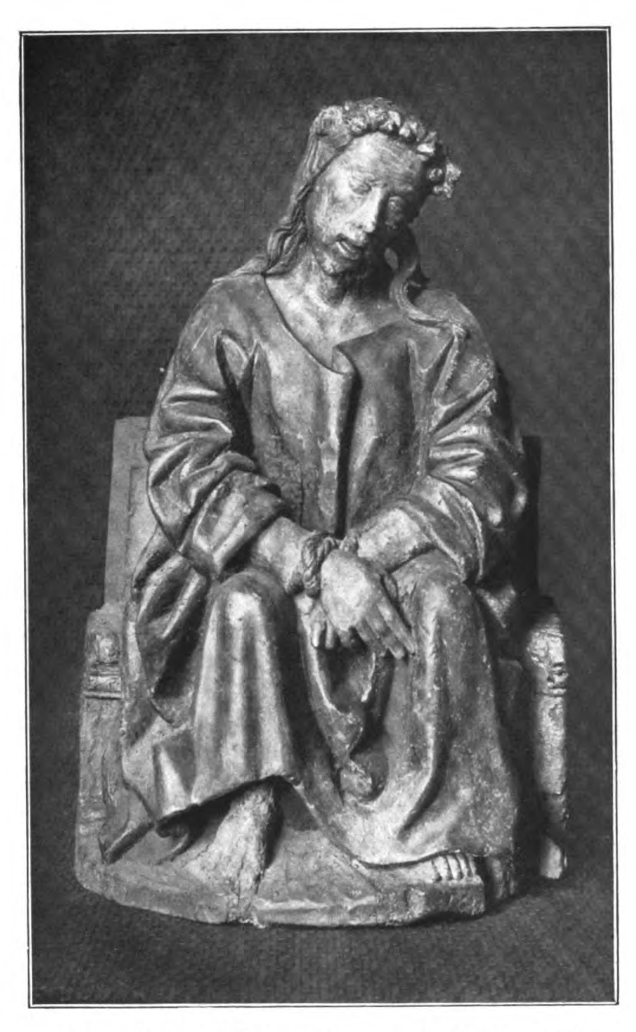


Abb. 8: Christus als Schmerzensmann, moselanisch, um 1500,
Holz, 60 cm.



Abb. 6: Pietà, rheinisch, 2. Viertel 14. Jahrh., Lindenholz, 120 cm.

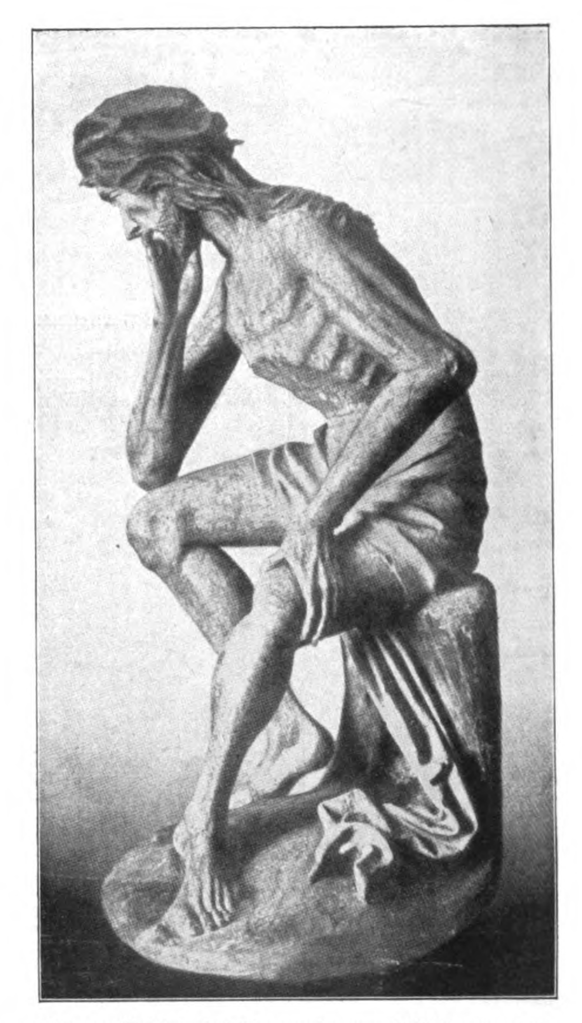


Abb. 9: Christus als Schmerzensmann, elsässisch, um 1500, Pappelholz, 82 cm.

guren zueinander wechselt je nach der Auffassung der Zeit. Die abgebildete rheinische Pietà aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Abb. 6) gehört zu den frühesten Stücken dieser Gattung. Schlank aufgerichtet, mit etwas vorgebeugtem Oberkörper und schmalen, abfallenden Schultern, sitzt die Mutter Gottes da, ihren großen, wie fernsten Weltendingen nachspähenden Kopf leicht zur Seite geneigt. Mehr suggestiv als wissend hat sie die Hände vor der Brust gefaltet. Es ist, als hätte der Schmerz sie erhöht, als wäre ihr die Situation nicht gegenwärtig. Denn ohne gehalten zu werden liegt der tote Sohn auf ihrem Schoß, in seiner Kleinheit und Krüppelhaftigkeit eine leichte Last. Angesichts des Körpers, dessen Kopf nach hinten gebrochen ist, und dessen dünne, lange Arme wie Pendel herabhängen, fühlt man sich an die Worte Meister Eckeharts erinnert: Willst du den Kern haben, so mußt du die Schale zerbrechen. So kinderhaft klein sinkt der Körper in den ewigen Schoß zurück, den Kreislauf von Geburt und Tod wieder schließend. — Im Gegensatz zu dieser einheitlich geschlossenen Gruppe führen wir eine Pietà aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an (Abb. 7), als Vertreterin einer Reihe von gleich tragisch aber kompositionell verschieden gestalteten Beweinungen. War dort die Verschmelzung das erstrebte Ziel, so wird hier gerade die Gegensätzlichkeit in der Vertikalen der Mutter Gottes und der Horizontalen des Herrn betont. Der Körper Christi ruht flach, die Hände zusammengelegt, über beiden Knien der Mutter. Die Beine sind rechtwinklig nach unten umgebogen. Die ganz symmetrisch angeordneten Falten des Kopftuches und des Kleides unterhalb der Kniee unterstützen noch den Charakter der Sonderexistenz jeder Figur. Und was dort aus den Ahnungen der Mystik heraus in greifbarer Form kaum sich kund zu tun wagte, wird hier fester Bestandteil eines menschlich nahe geführten Schicksals: die Mutter hält den leblosen Körper und sieht mit dem Ausdruck tiefer Traurigkeit auf das Antlitz des Herrn. — An Stelle einer schwäbischen Pietà aus der Zeit um 1500 bringen wir einen Schmerzensmann aus der Moselgegend (Abb. 8), ein Motiv, das ja formal wie seelisch

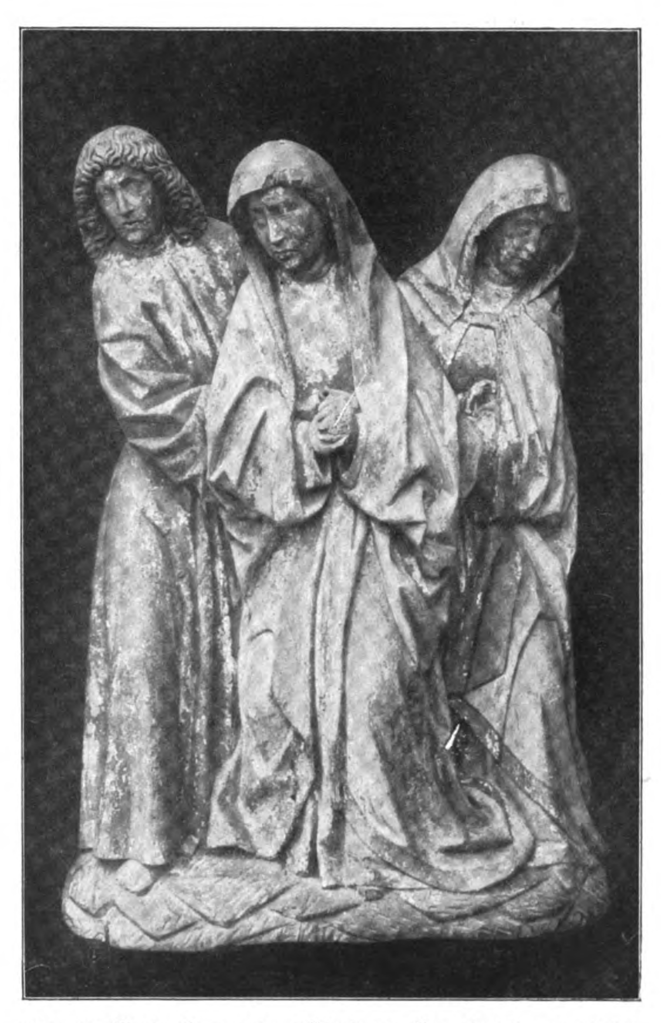


Abb. 11: Maria, Johannes und Maria von Samaria (Gruppe aus einer Kreuzigung), Nürnberg um 1480, Lindenholz, 126 cm.

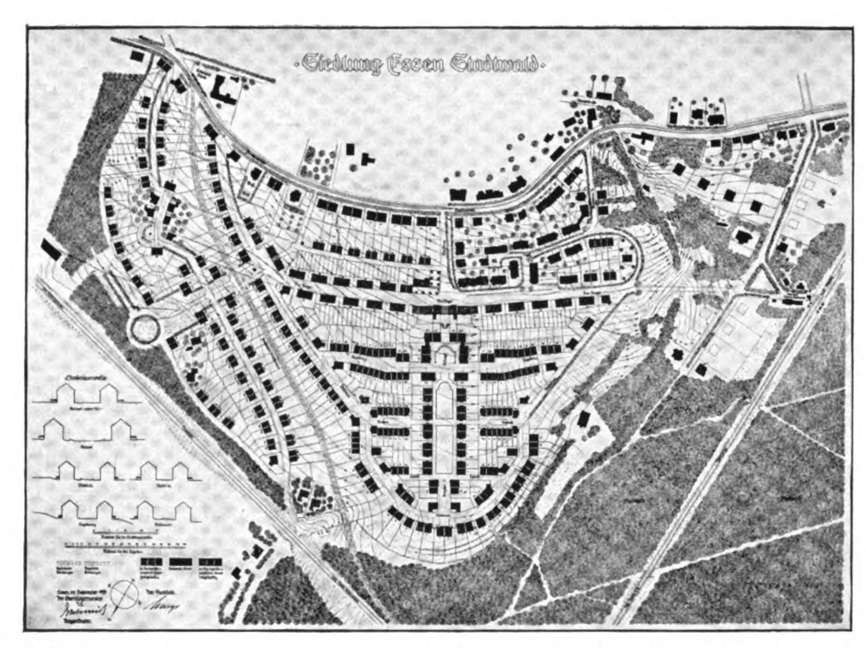
der Pietà nicht fern steht. Hier wie dort die Sitzfigur, hier wie dort Darstellung des Schmerzes. Aber welche neue Art der Darstellung! Was die erste Hälfte des Jahrhunderts weich und zart, man möchte fast sagen: weiblich, wiedergab, wird hier ins Erdhafte umgedeutet. Diesen ausgearbeiteten Händen, dieser gedrungenen Gestalt mit breiten Schultern merkt man die bäurische Abstammung an. Im Ausdruck des Gesichtes — man beachte die vollen Lippen, den halbgeöffneten, schmerzverzogenen Mund — und in der Stofflichkeit des Gewandes verkündet sich die neue Auffassung. Dieser Christus leidet nicht nur seelisch, sondern auch körperlich. — Wieder interessant ist der Vergleich dieser Figur mit einem Schmerzensmann aus dem Elsaß, der aus derselben Zeit stammen mag (Abb. 9). Die gezierte Haltung, das Ausdrehen und Spreizen der Gliedmaßen erinnern an Gestalten Schongauers, nur ist hier alles räumlich gedacht und gedeutet. Aus dem im Schmerz schwer in sich zusammengesunkenen Christus ist hier ein in modisch-eleganter Pose sitzender Typ geworden, der nicht so sehr zu leiden, wie über sein Leid zu meditieren scheint.

Nochmals einen Vergleich zwischen frühem und spätem 15. Jahrhundert gewähren die Gruppe trauernder Frauen (schwäbisch, Abb. 10) und ein Johannes mit Maria und Maria Samaria (nürnbergisch, Abb. 11), beide zu einer Kreuzigung gehörig. Die drei trauernden Frauen sind eine unlösbare Einheit. Wie aus gemeinsamer Wurzel wachsen sie blütengleich empor, getragen von der selben seelischen Stimmung, ohne Hang, gesondert zu existieren. In der andern Gruppe ist das Moment des Persönlichen wenn auch nicht betont, so doch entschieden vorhanden. Jede Figur ist frei herausgearbeitet, Maria Samaria hat überhaupt eine andere Blickrichtung. Der Akzent liegt auf der Mutter Gottes, der gegenüber die beiden anderen in ihrer Funktion als Stützende zurückstehen. Der Habitus dieser Figuren ist bürgerlich und kennzeichnet somit die Grundgesinnung des ausgehenden 15. und des 16. Jahrhunderts, in dem die gotische Plastik ihren Ausklang finden sollte.

Oswald Götz.



Abb. 10: Die trauernden Frauen (von einer Kreuzigung), schwäbisch, Anfang 15. Jahrh., Lindenholz, 97 cm.



Josef Rings. Abb. 1: Grundplan der Siedlung Essen Stadtwald.

Siedlung Essen Stadtwald.

Ein Aufenthalt in Essen gab mir die willkommene Gelegenheit, wieder einmal nach der Margaretenhöhe hinauszufahren, wo der Baumeister Georg Metzendorf unermüdlich an seiner in Deutschland einzigen Wohnstadt gestaltet. Wieder einmal kam ich über die lange Brücke in sein Stadttor hinein, wieder einmal war ich überrascht, wie sich das enge Schaubild der ersten Straße mit jedem Schritt weitet, bis endlich die ländliche Kleinstadt in ihrer behaglichen Entfaltung daliegt. Die Zeit hat auch hier das Bauwerk zu einer teuren Notwendigkeit gemacht: so wird ein weit geworfener Kranz von „Mietshäusern" das Bild abschließen, das so eigenbrödlerisch beginnt; aber gerade dieser Kranz gibt eine Steigerung, das geschlossene Straßenbild wächst sich darin zu einer größeren Stetigkeit aus als sie die Kleinhäuser zu geben vermochten. Und schließlich sind wir ja nun so weit, einzusehen, daß das „Eigenhaus" nicht nur zu teuer ist, um die Wohnfrage sozial zu lösen, sondern daß es auch nicht jedem Wohnbedürfnis entgegenkommt. Es gibt nun einmal Arbeiter und andere kleine Leute, die keinen Garten haben wollen und — kurz gesagt — nichts anderes als auf der Etage wohnen möchten; leider muß man nun sagen: glücklicherweise; denn für die nun kommenden Zeiten dürfte das Eigenhaus ein Luxus geworden sein.

Ältere Leser der „Rheinlande" werden sich erinnern, daß die Laufbahn von Georg Metzendorf, einem jüngeren Bruder des bekannten Bergstraßen-Baumeisters Heinrich Metzendorf, in Darmstadt 1908 begann, als er dort mit seinem Arbeiter-Wohnhaus Ansehen gewann. Ich habe damals eins der sechs Häuser abgebildet, aber einem ganz Unbekannten, dem jungen Josef Rings, gegen Olbrich, Walbe, Wienkop u. a. den Preis gegeben für eine Lösung, die ich für die durchdachteste hielt. Metzendorf hat damals gleich seinen Weg nach Essen gefunden, die großgeplante Stiftung von Frau Margarete Krupp in die Wirklichkeit zu setzen; Rings mußte erst noch an der Kunstgewerbeschule in Offenbach einen Zwischenposten antreten. Und wiederum werden sich ältere Leser der „Rheinlande" erinnern, daß ich ihm danach (Januarheft 1914) noch einmal den Weg zu ebnen versuchte; diesmal konnten es aber in der Hauptsache nur Entwürfe sein. Nun, er hat seinen Weg nach Essen auch gefunden, und es wird einmal ein Ruhm für diese Stadt sein — der zum größten Teil freilich auf den Namen Krupp zurückfällt —, daß sie nicht nur das Siedlungswesen großzügiger als sonst eine Stelle in Deutschland angriff, sondern daß sie sich auch solche Männer wie Metzendorf und Rings rechtzeitig zu gewinnen wußte.

Josef Rings, der aus Honnef gebürtig, also ein echter Rheinländer ist, setzt als Baumeister gewissermaßen da ein, wo Metzendorf aufhörte — wenigstens für heute. An ihm gemessen ist Metzendorf liebenswürdig, wenn man will romantisch in dem Sinn, daß er die poetische Wirkung alter Bauweisen bewußt nachklingen läßt, während Rings, wenn man so sagen darf, unerbittlich modern ist. Ein Vergleich beider muß insofern immer ein Unrecht enthalten, als sie in verschiedenen Perioden der modernen Baukunst stehen; auch zeitlich setzte Rings erst ein, als die Stadt Metzendorfs in ihrem Haupteindruck schon der Kritik standgehalten hatte. Aber davon abgesehen ist der Baumeister Josef Rings auch aus härterem Holz geschnitzt, und schließlich hatte er das Glück, seine „Stadt"



Josef Rings. Abb. 2: Siedlung Essen Stadtwald.

Seite wird mit einer Allee gekrönt sein. Vorläufig gibt die vorhandene Frankenstraße die Grenze (oben im Planbild 1). Auf ihrer Basis baut sich der Plan gegen Nordwesten auf, und wer Höhenkurven zu lesen versteht, wird sich bald ein Bild der Gegend machen können, die — wie alles in Essen — durchaus hügelig ist, aber mit so sanften Ansteigungen, daß sie keine schwierigen Straßenführungen erfordert. Die vorhandenen Staatsbahnen (rechts und links das Planbild schneidend) bestimmten von selber die dreieckige Form des „Stadtplans".

Die Siedlung ist übrigens nicht als Arbeiter-Kolonie, sondern als Siedlung für Beamte und Bürger gedacht, die sich den bescheidenen Luxus eines Einzelwohnhauses leisten können und die Fahrt in die Stadt nicht scheuen, wenn sie damit dem großstädtischen Mietskasernendasein entflohen sind. Dadurch war natürlich das Wesen der Siedlung bestimmt: Einzelhäuser sollten in Gärten dastehen, jedem Bewohner das Gefühl seines eigenen Stücks Erde zu geben, und doch konnte das Ganze nicht eine villengemäß ausgebildete Gartenstadt sein. Eine gewisse Kargheit kam damit von vornherein in die Planung; und das ist das eigentlich Konsequente an dieser Schöpfung, wie Rings daraus ein Prinzip machte, um dennoch gerade mit diesem Prinzip eine bisher nicht erreichte Einheitlichkeit der Bauweise zu erzwingen.

Das Schwierige bei einer derartigen Aufgabe ist ja — und ach so viele bestehenden „Vororte" in Deutschland bestätigen es anschaulich —, daß bei einer gelockerten Stadtbildung auch das ganze Städtebild in einzelne Dächer zwischen Baumgruppen auseinanderfällt. Schon Metzendorf ist es ausgezeichnet gelungen, seine Straßen und Sträßchen räumlich zusammenzuhalten, daß jene wahrhaft entsetzlichen Durchblicke, die das Wesen der modernen Stadt am peinlichsten bestimmen, vermieden werden. Bei Rings wirkt diese Absicht noch stärker als Erfüllung, weil er ganz auf die individuelle Bauweise verzichtet und dadurch endlich einmal das Schaubild einer einheitlich durchgeführten Wohnstadtanlage gibt. Wir sind es aus unsern Straßen gewohnt, daß jedes Haus mit neuen Einfällen seine Individualität zu behaupten sucht, und diese wahrhafte Sucht findet in unserm deutschen Wesen noch eine Art gern umgehängter Rechtfertigung, sodaß ich mir denken kann, daß diese Ringssche Siedelung gerade um ihres Vorzugs willen manchem Beschauer auf den ersten Blick befremdlich vorkommt. Es hilft uns aber eine derartige Ausrede nicht, das Problem einer Straße dauernd zu verkennen, weil gerade die alten Dörfer und Städtchen, die es noch unzerstört in unserm Vaterland gibt, durch die Einheitlichkeit ihrer Bauformen auffallen. Namentlich Dörfer gibt es, in denen außer der Kirche nur eine einzige Art Haus zu stehen scheint; wohl landschaftlich von dem Haus anderer Dörfer, aber nicht untereinander verschieden. Wenn man diese Dörfer schematisch gebaut nennt, kann man das Wort als eine Kritik auf diese Siedlung anwenden, sonst nicht.

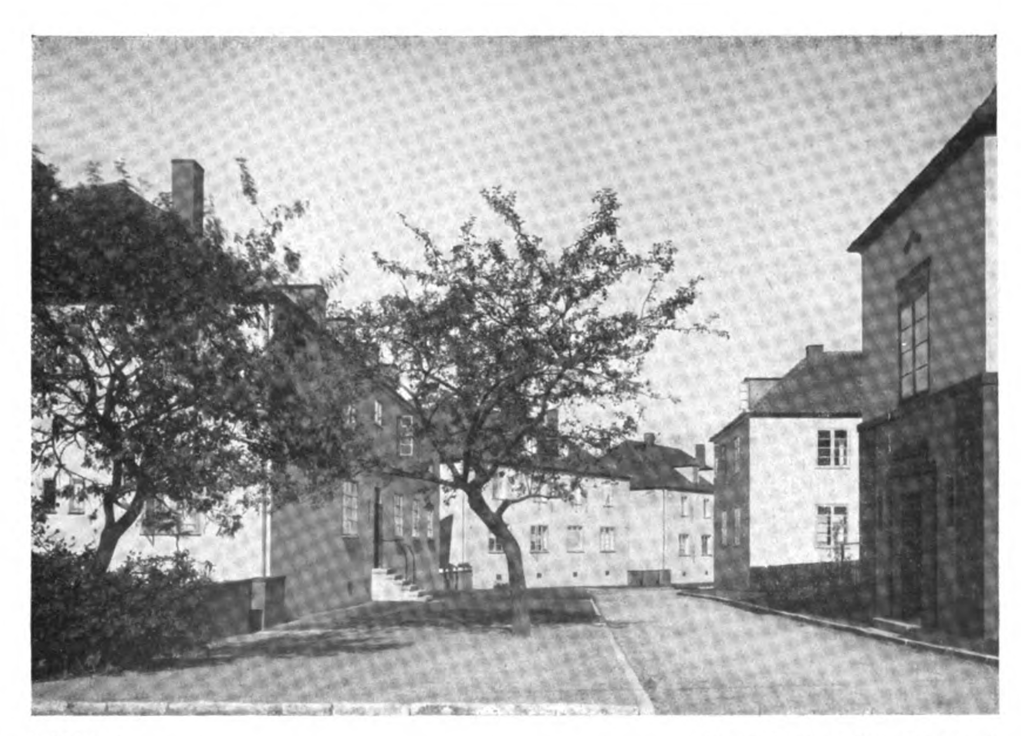
sozusagen auf eigene Faust bauen zu dürfen und nicht — wie Metzendorf — mit dem Schneckenhaus einer vielköpfigen Kommission belastet zu sein.

Diese Josef-Rings-Stadt war nun für mich die große Überraschung in Essen. Als „Siedlung Essen Stadtwald" tatsächlich an dem großen und schönen Wald der großen Industriestadt (gegen Werden und die Ruhr hin) gelegen, wird sie eine neue Anziehung für alle diejenigen werden, die nach Essen wallfahren, das Siedlungswesen in der für Deutschland großzügigsten Ausführung zu studieren; und zwar wird sie das nicht nur in dem Sinn sein, daß sie das Schaubild originell bereichert, sondern auch, daß sie es wesentlich bestimmt und ihm — vielleicht für lange Zeit — die Krönung bedeutet.

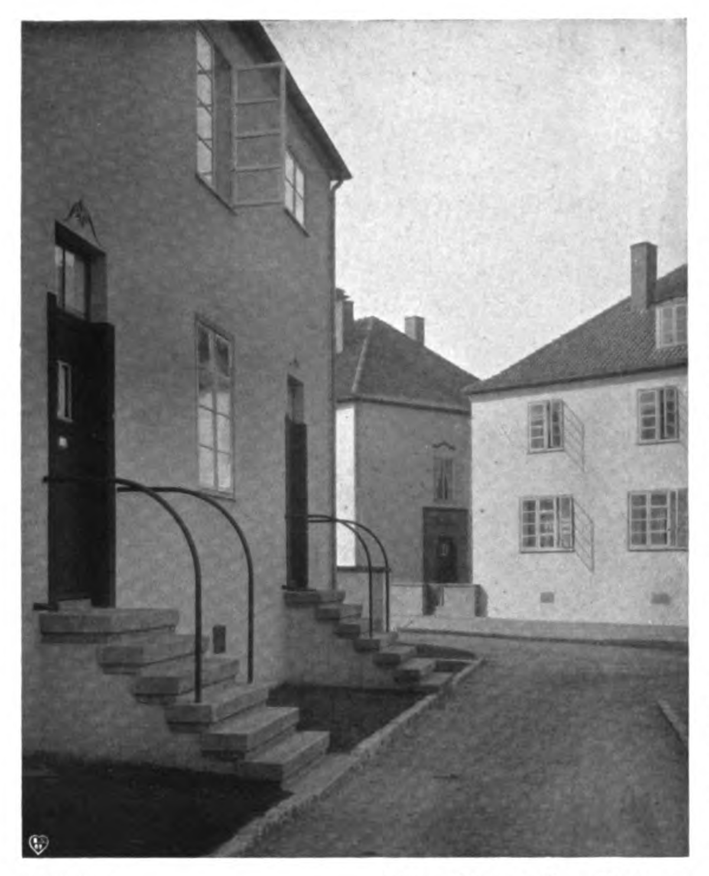
Wie ein Blick auf den Straßenplan zeigt (Abb. 1), handelt es sich auch hier wieder um eine Kleinstadt, die aus einem Willen erbaut wird und, wenn der Wille stark genug ist, auch ein Wesen werden muß. Schon in der Margaretenhöhe ist es vorbildlich, wie die ganze Siedlung die vorhandene Landschaft ausnutzt, um sich organisch einzubauen. Vorn durch das hochüberbrückte Tal von dem Durcheinander der Industriewelt getrennt, ist sie auf den drei anderen Seiten in einen Waldkranz gefaßt. Der selbe planvolle Einbau ist auch der Siedlung Essen Stadtwald beschieden; unser Plan zeigt die drei Waldseiten schon geschlossen, die vierte als die höchst gelegene



Josef Rings. Abb. 3: Siedlung Essen Stadtwald.



Josef Rings. Abb. 4: Siedlung Essen Stadtwald.



Josef Rings. Abb. 5: Siedlung Essen Stadtwald.

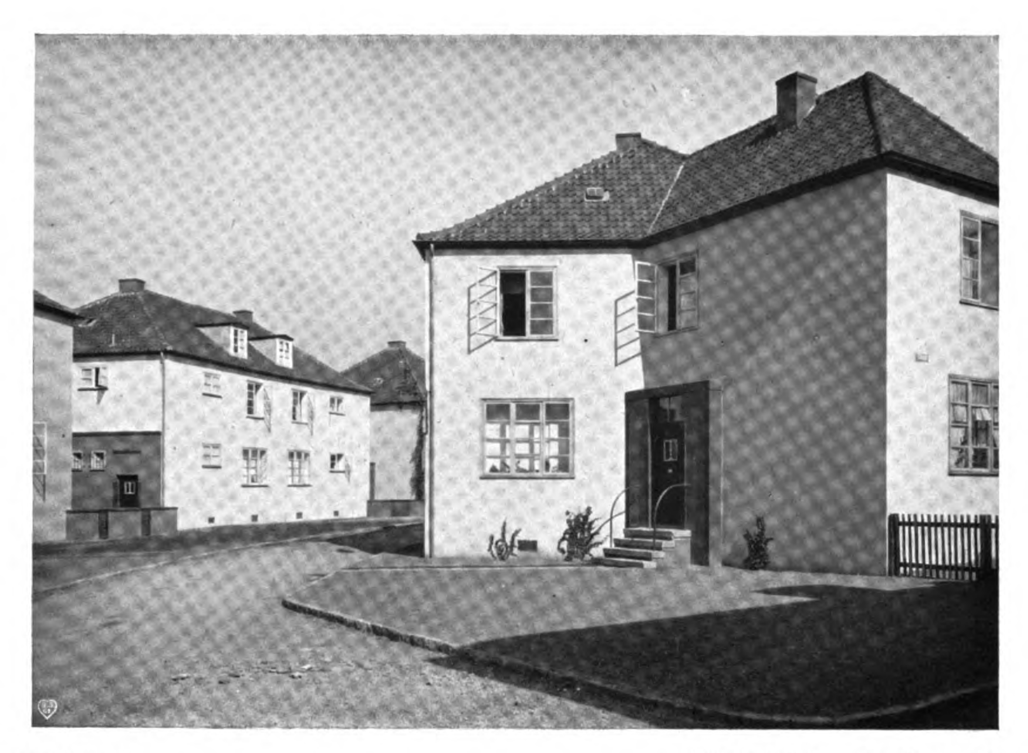
nach rechts fällt sie ab gegen den Stadtwald. Hier bot sich von selber Gelegenheit, das Terrain und vorhandene Bäume zu heimeligen Wirkungen auszunutzen, wie es Abb. 2 entzückend dartut. Sonst ist die Siedlung, vom Zufall einiger Bäume (Abb. 4) abgesehen, auf kommendes Wachstum angewiesen, wie etwa vor die Ecke (Abb. 6) ein beschattender Baum gedacht ist. Im übrigen aber sollen, wie es Abb. 7 zeigt, nicht erst die kommenden Bäume das „malerische" Bild vortäuschen, sondern die Baumassen der einfachen Häuser wollen es selber darstellen. Grün soll es einmal hinter den Häusern in den Gärten geben, die vorläufig — nach dem ersten Sommer der Bewohnung — zwar noch dürftig genug dastehen (Abb. 9), aber bald genug jenes Bild der Eingewachsenheit alter Dorfhäuser geben werden, zumal wenn das Prinzip des Architekten, aus den Gärten heraus Baumkronen gegen die Straßen verwachsen zu lassen, in der Folge sich gegen die Eigenwünsche der Bewohner behauptet.

Gerade an diesem Punkt aber wird sich das, was ich die Sittlichkeit nannte, auch aus den Bewohnern heraus beweisen müssen. Die Siedler im Essener Stadtwald wollen keine Eigenbrödler, sondern eine Gemeinschaft sein, die im Gemeinschaftlichen ihren Stolz fühlt und also alles, was entscheidend für das ganze Schaubild ist, auch über dem Einzelnen entscheidend im Auge behält. Natürlich hat jeder seine eigene Behaglichkeit im Sinn; aber die hat ja im Innern genügend Raum zu ihren Kuriositäten und braucht sich nicht gleich in jenen Zwergen zu betätigen, wie sie in den Villen unserer Gartenstädte herumliegen. Wir müssen leider damit rechnen, daß nur ein recht bescheidener Bruchteil auch unserer „Gebildeten" Geschmack hat, daß im übrigen der Ungeschmack in unserem Bürgertum zu Hause ist. Was früher eine gemeinsame Gesinnung von selber ergab, müssen wir mit einem gewissen Zwang erst erziehen; und diesen Zwang kann nur die Gemeinschaft leisten. Wenn der Baumeister dort — wie es in der Siedlung Essen Stadtwald der Fall zu sein scheint — bei den Gutgesinnten Unterstützung findet, kann er seinem Werk die Einheitlichkeit und Reinheit der äußeren Erscheinung bewahren, indem er seine Forderungen zu Anordnungen der Gemeinschaft auswachsen läßt. Keine Polizei, nur die freie Entschließung wird das bewirken können, die freie Entschließung des Einzelnen, sich der Genossenschaft zu fügen.

Was nun die eigentlich baukünstlerische Leistung von Josef Rings betrifft, so bedarf es nur eines Blickes auf die Abb. 7 und 10 etwa, um zu zeigen, daß er den alten Fassaden-Gedanken, der aus der Renaissance-Gelehrsamkeit kommend uns das ganze deutsche Bauwesen im 19. Jahrhundert demolierte, restlos überwunden hat; für ihn gibt es nur die Baumasse, den Kubus mit dem ihm gemäßen Dach. Wie Fenster und Türen in den Wänden sitzen, wie sie sich im Längen- und Breiteverhältnis ausgeben, das ist — von der Farbe abgesehen, die Rings aufs

Ich persönlich muß gestehen, daß ich zum erstenmal in meinem Leben restlos von einer Siedlung das wieder geschenkt bekam, was mein Gefühl erwartete: Einheitlichkeit, Räumlichkeit, freie Gebundenheit, und was die Hauptsache ist: Sittlichkeit. Wem das Wort in dieser Anwendung auf ein Bauwesen komisch wirkt, der möge bedenken, welche Verächtlichkeit wir einem Menschen zollen, der irgendwie über seine Verhältnisse auftritt, während wir uns die selbe Verächtlichkeit, in der modernen Art zu bauen, ruhig gefallen lassen. All diese Erker und Türmchen, diese Loggien, Säulenhallen und Portale, die uns in einem sogenannten Vorort begegnen, meist aus falschem Material und fast immer falsch, weil zu klein in den Verhältnissen: diese ganze vorgetäuschte Armseligkeit eines angeblichen Reichtums ist in jedem Sinn des Wortes verächtlich und unsittlich, heute in der Zeit grausamer Wohnungsnot mehr als je. Ein Einfamilienhaus mit vier oder fünf Zimmern ist eine bescheidene Sache, und kein Aufputz kann das auf den Kopf stellen; versucht er es doch, macht er sich lächerlich.

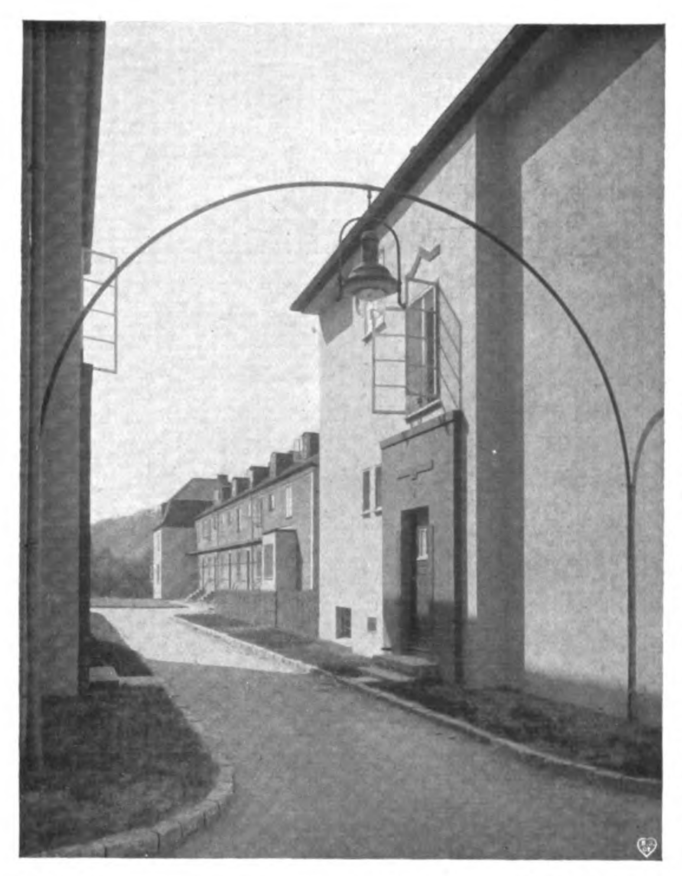
Wer noch einmal den Grundplan ansieht (Abb. 1), findet sofort als Kern der Anlage den länglichen Platz in der Mitte heraus; hier mußten naturgemäß andere Baumassen wirken als in den Nebenstraßen: die Abb. 3 gibt davon ein Schaubild. Nur die halbe Ellipse um diesen Kern steht bis heute; sie zieht sich nach links ins Flachfeld,



Josef Rings. Abb. 6: Siedlung Essen Stadtwald.



Josef Rings. Abb. 7: Siedlung Essen Stadtwald.



Josef Rings. **Abb. 8: Siedlung Essen Stadtwald.**

glücklichste, aber auch nur im Ganzen, also einheitlich verwendet — ihr einziger Schmuck.

Diesen Schmuck nun hat Rings noch glücklich bereichert, indem er alle Fenster, wie die Abbildungen zeigen, nach außen aufgehen ließ. Das ist zunächst eine Ersparnis an Leibung, dann aber wird dadurch die Straße ganz anders durch die Spiegelung belebt, als es bei der bisher bei uns gebräuchlichen Art, die Fenster in Höhlungen zu legen, erreicht werden konnte. Wie man auch in die Straßen hineinblickt, überall wirkt dieses Spiegelbild der Fenster mit, den Anblick zu beleben und zu belustigen. Da auf diese für uns neue Weise die Fensternische für Blumen glänzend ausgenutzt werden kann, indem keine Läden, sondern an der inwendigen Wand Schiebeverschlüsse vorhanden sind, ist diese Bereicherung noch durch die Buntheit der Blumen verstärkt. Auch wenn die Schiebeläden geschlossen sind, bleiben diese Blumennischen für die Straße offen.

Überhaupt ist dies charakteristisch und rühmlich für Rings, wie er gerade aus Forderungen der Sparsamkeit zu überraschenden Wirkungen kommt, indem er sich mutig dazu bekennt und allen falschen Schein meidet, so z. B. in seiner Art, das Treppengeländer vor den Türen aus einem schwarzlackierten Eisenrohr zu bilden (Abb. 5), oder dieses selbe Eisenrohr (Abb. 8) als Ersatz für die abscheulichen Laternenständer unserer Straßen anzuwenden. Eine solche Konsequenz ist es auch, wenn er in seiner Stadt das Trottoir vermeidet und vermeiden muß, weil eben seine Fenster nach außen aufgehen. Statt dessen legt er an den Häusern vorbei einen Grasstreifen, der gegen die Straße mit einem einfachen Steinband gefaßt außerordentlich dekorativ wirkt und auch ohne den berüchtigten Vorgarten die Häuser nicht an der Straße stehen läßt. Diese selbst ist, da durch eine Siedlung nicht die Wagen und Autos zu sausen pflegen, in der Hauptsache für die Fußgänger bestimmt und breit genug, daß die gelegentlichen Fuhrwerke einander ausweichen können.

Gerade dieser grüne Streifen vor den Häusern unterstützt die Absicht des Baumeisters, von dem landläufigen Straßenbild des neunzehnten Jahrhunderts loszukommen. Nirgendwo vorher gab es diese Verkennung der Räumlichkeit. Mochte die Straße noch so schnurgerade über ein Moor oder durch Felder anlaufen, im Ort wurde sie nicht nur durch das Stadttor sondern auch in der kleinsten Dörflichkeit sofort durch eine Anordnung der Häuser aufgefangen, die ihrer Flucht Bindung und Weile gab. Mag es heute in der Großstadt anders scheinen, die Häuser stehen nicht dazu da, daß die Wagen vorübersausen; jedes Tor, jedes Fenster ruft Halt, weil eine Wohnung dahinter ist. Die Dorf- und Stadtstraße muß, da sie von Häusern umstanden ist, aus Wänden und Dächern dieser Häuser eine Räumlichkeit sein, sie muß den Blick in sich binden, statt ihn in irgendeine Flucht mitzureißen. Wenn wir uns erst wieder zu dieser Selbstverständlichkeit bekennen, werden wir auch die Grundlage der Stadtbaukunst zurückgewonnen haben, die von unseren Vätern mit natürlicher Meisterschaft gehandhabt wurde und die von Josef Rings in seiner Siedlung Stadtwald mit strenger Selbstzucht zurückerobert wird.

Jedes Detail seiner Stadt könnte so als Zeichen einer wirklichen planvollen Arbeit durchgesprochen werden, die dadurch im ganzen trotz ihrer puritanischen Strenge so selbstverständlich wirkt. Noch steht sie, wie gesagt, in der Hauptsache ohne den malerischen Umwuchs der Natur, noch fehlen die blühenden Bäume in den Gärten, die hinter den Häusern hervorlugend die Straße nur anstreifen nicht beschatten sollen, noch ist das Gartenreich zwischen den Hinterseiten (von dessen Beschaffenheit Abb. 9 eine aufklärende Ansicht gibt) nur erst ein durch Lattenzäune eingeteiltes Grünfeld; aber die wenigen Beispiele (Abb. 2 und 4), wo die Natur schon mitarbeiten konnte, zeigen, was einmal diese Siedlung sein wird. Vom Innern der Häuser möge wenigstens das Treppenhaus (Abb. 11) eine Andeutung geben. Daß darin die modernen Einrichtungen der Warmwasserheizung usw. in den für Einfamilienhäuser erprobten Vereinfachungen angewandt sind, ist ja wohl eine Selbstverständlichkeit.

Es kann ja in solch einfachen Wohnungen kein Raum sein für Hallen und breite Treppenläufe; Stiegen und Flure müssen sich aufs äußerste beschränken: darum brauchen sie aber nicht eng und dürftig zu sein. Das Licht muß helfen, sie heimelig zu machen; und ein Blick auf



Josef Rings.

Abb. 9: Siedlung Essen Stadtwalt.



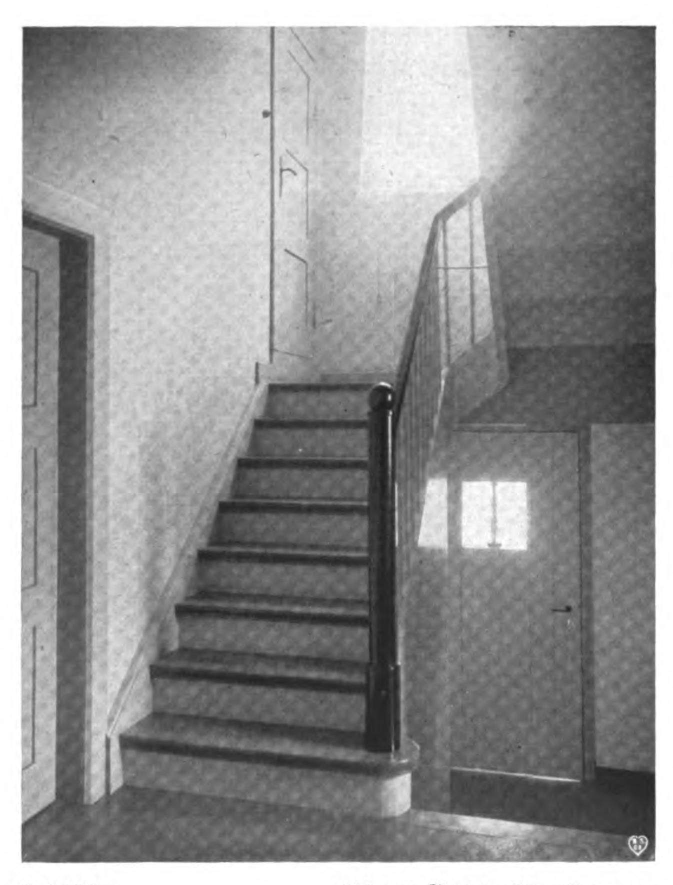
Josef Rings.

Abb. 10: Siedlung Essen Stadtwald.

die Abbildung zeigt, wie glücklich Rings darin ist. Die ganze Beleuchtung des Flurs kommt — von dem kleinen Türfenster abgesehen — durch ein einziges Fenster, das hinter dem oberen Podest sein Licht nach unten und oben werfen kann, weil das Podest nicht bis an die Fensterwand herangeführt ist.

So steht nun der Anfang dieser Stadt da und wird für Jahre hinaus ein Vorbild sein, daß die Einfachheit, und sie erst recht, schön zu sein vermag. Was gerade dieses Vorbild aber in den kommenden Jahren bedeuten wird, braucht man dem Fachmann, der heute mit zwanzigfachen und über ein Jahr vielleicht mit fünfzigfachen Baukosten zu rechnen hat, nicht darzulegen. Für ein Lebensalter und mehr werden wir wohl oder übel puritanisch bauen müssen — wenigstens, was unsere Wohnungen und die Verwaltungshäuser betrifft: in den Banken und Geschäftsräumen, wo zwar das Gold nicht mehr rollt, aber die Scheine sich häufen, wird der Luxus auch dann vielleicht noch die nötigen Papiere finden —; daß diese puritanische Beschränkung eher ein Vorteil als ein Nachteil sein wird, weil sie uns aus dem falschen Gesims und Gesockel erlöst, glauben alle Verständigen: Josef Rings hat dafür bisher den schönsten Beweis erbracht.

W. Schäfer.



Josef Rings. Abb. 11: Siedlung Essen Stadtwald.

Hanns Johst.

1.

Das Werk dieses wenig mehr als Dreißigjährigen, seine sittliche Höhe, seine menschliche Reife und künstlerische Ganzheit, ist erstaunlich. Und doch ist nur erst Anlauf zwischen dem „Anfang" und dem „Kreuzweg":

Der einsame junge Mensch, das aus der Umschnürung der ersten Jugend erlöste, entgottete Menschenhirn, tragisch isoliert, bestürmt durch die Fülle des eben geöffneten Daseins, im hohen Schwung begeisterter Erwartungen erschüttert durch die Willkür und Geistlosigkeit dieser Welt des Gesinnungsschwindels und der Gedankenfaulheit, aufbegehrend, revolutionierend, Freiheiten der Selbstverantwortung und sinnvollere Pflichten fordernd — gelangt durch äußeres Schicksal (Erfolg, Ehe, Eigentum: einen kleinen Besitz auf dem Lande) und innerliche Entwicklung aus dem aufgestachelten Skeptizismus der Jugend zu einem ruhigen, gefestigten, klaren Positivismus, zu Ausgleich und Versöhnung, vom Formalen zum Wesentlichen, von prometheischem Hochmut zu aristokratischen Gebundenheiten in der Gemeinschaft, vom Ich zum Volk.

Ungebrochene, eigenwillige Jugend, die noch Chaos in sich hat, ins Pathos und ins Ekstatische sich übersteigernd, reift sich aus und hört dennoch nicht auf zu gären, nur gemäßigter und schlichter im Stoff und den Mitteln werdend und kühner die Ideen spannend. Der jugendlichste und volkskräftigste unter der intellektualen literarischen Jüngerschaft, der zuviel Weltverbesserer und zu gesund ist, um unter dem Literatenklüngel, unter früh vergreisenden Talöntchen, mit dem Gekläff, dem Bluff, der bloßen Routine des Literatentums zu verflachen, der aber von dort die Zügelung der Form und die Verachtung der ausgedroschenen Herkömmlichkeiten mitbekommen hat, der ernst und gewissenhaft ins Leben hineingeht wie in ein Bergwerk unter Tag und von Werk zu Werk ertüchtigt.

2.

Bücher wie den Roman „Der Anfang" (1917) stößt man ab, um sich Luft zu machen und gesäuberten Boden unter die Füße zu bekommen, sie sind Schlacken geistigen Werdens: Generalbeichten, Erkenntnisse, Lebenseinsichten, Auseinandersetzungen, die den Menschen zum Charakter machen oder doch ein den Charakter bestimmender Lebenseinschnitt sind, Erlebnisse, die ihrem Verkünder wunder wie neu und verkündenswert erscheinen und doch eben nur für ihn persönlich so neu und überwältigend waren. So steht hier die Problematik auf, die den jungen intellektuellen Menschen immer wieder irgendwie am Ende des Jünglingsalters überfallen wird, der Kampf der schöpferischen Individualität gegen das Philistertum, das Herumbalgen mit den niederen Teufeln um die höheren Werte des Lebens. Fragen der Weltanschauung, des Studententums, der Großstadt, der Wissenschaft, des Geschlechterverhältnisses, Fragen um Gott und die Welt werden abgetan in prahlerischen Superlativen und schneidenden Sarkasmen, aufgebauscht, und mit richterlicher Gebärde werden verlogene Traditionen geächtet; der Schülerselbstmord tangiert süß schattend als eine überwundene Verlockung die Peripherie. Aber inmitten dieses peinvoll Durchlebten steht ein Eigener mit tapferer Wahrhaftigkeit, Ernsthaftigkeit und Anständigkeit und stürmt nach den höchsten Kränzen; im Widerstreit von Pflicht und Pflicht, zwischen den Pflichten gegen die eigene Bestimmung und den Pflichten gegenüber den Verhältnissen widersteht er der feisten Selbstgerechtigkeit des Bürgers, der nur fauler Sklave der Verhältnisse ist und keine freien Pflichten kennt. Alles dies ist zu unmittelbar, zu ungeschickt in Details aufgespießt und kein geschlossener großer Guß, das Erzählerische tritt hinter Reflexionen und Lyrismen zurück, und Schreibereien wie etwa „Götz Krafft", „Der krasse Fuchs" und ähnlicher Mißwachs sind im Zuschnitt dieser Zusammenstoppelung von Nachdenklichkeiten und Sentimentalitäten unbedingt über. Aber nicht die Mache, sondern Gefühl ist alles, und hier kündet sich der kommende Dramatiker an, der mit Konflikten geladen ist, der die Welt mit Charaktertypen bevölkert sieht (er hat im „Anfang" eine außerordentlich drastische Art zu karikieren) und der sich seiner Fähigkeit freut, „plötzlich und wie es ihm paßt, Menschen aufeinander losschlagen zu lassen, um einer Bedrängnis willen, die in ihnen lastet."

Der „Anfang" ist interessant als Darstellung des Zustandes, aus dem die ersten Dramen des jungen Hanns Johst hervorkamen. „Er wollte sein Leben in Akte ballen und sein Brudertum hinausschreien aus heißen Komödianten. Er wollte den jungen Menschen zeigen, der er gewesen war und in ihm alle jungen Menschen bei den Händen nehmen" — als der Roman diesen Anfang ansagte, lagen schon drei dramatische Talentproben hinter den Dichter.

1914: „Die Stunde der Sterbenden", eine Dichtung mit verteilten Stimmen, kein Drama, aber immerhin eine Dichtung. Keine Gesichter, kein Handeln, nur wehklagende Stimmen von fünf Sterbenden in „einer Dunkelheit, einer Regennacht nach der Schlacht." Freund und Feind und Tier seltsam brüderlich nahe und fremd zugleich im Einssein der gemeinsamen Stunde vor dem Tod; und eine mutige, klagende Sehnsucht: Kröne dich selbst, Mensch! durch den Willen! „schafft neue Wege, ihr Klugen, daß alle einander zuliebe frohe Gänge nur gehen . . . ohne Weh und ohne Krieg!"

1915: „Stroh", eine Bauernkomödie in sächsischem Dialekt und unverfälschtem sächsischem Gemäre, ein rechtes deutsches Lustspiel auf der Linie Hans Sachs-Anzengruber. Ein bitteres Stück gemeiner Wirklichkeit aus den großen Kriegstagen, mit der saftigen, gesunden Freude am Schabernack in das grelle Licht der Komödie gerückt. Ein derbes Abbild des Kornwuchterertums, manchmal vielleicht ein bißchen zu realistisch getreu in der Befangenheit der Gegenwartsnähe. „In de Stadt da verdien'n se durch den Krieg de Milljonen, de Herrn mit de Autos, das is de Wahrheet. Aber mer verdienen mit'n Mistwagen desderwegen ooch e paar Pfenge!" sagt einer der Bauern, und das ganze Dorf ist einig in dieser Meinung. Bauernschläue und Bauernunverstand übertölpeln sich gegenseitig, aber die hämische Gerechtigkeit schmeißt zuletzt den Karren doch anders rum. Johst hat sich mit der Komödie in die lächelnde Überlegenheit über die Misere der Alltäglichkeit geschwungen, und mit der Überlegenheit wuchs seine Selbständigkeit.

Unbeträchtlich noch das 1916 erschienene bürgerliche Lustspiel „Der Ausländer". Eine schmunzelnde Verulkung der braven Spießigkeit an Hand eines herkömmlichen Kleinstadtthemas: Drei Töchter werden von ihrer Mutter geschickt an den Mann gebracht, immer hübsch nach Knigge, und eine bedrohliche Krisis wird rechtzeitig überstanden, nachdem sich der geheimnisvolle Ausländer, die aufrührerische Sensation des Städtchens, als simpler Weinreisender entpuppte.

Nun erst, auf der Stufe des „Anfangs", kommt die Totalität des jungen Dichters, die ganze Feuerglut seiner freigewordenen dramatischen Wuchten zum Ausbruch. Er findet seine Form im neuen Drama, dessen rasende Dynamik und Ekstatik, dessen Pathos und nervöse Bilderhaft die gezwängten Einheiten des alten Dramas sprengten und in dem mit Hilfe der modernen Bühne ganz neue Möglichkeiten, seit Jahrhunderten gewünschte Erfüllungen gegeben sind. Shakespeare, Büchner, Grabbe, Wedekind sind seine Wegbereiter, das Oratorische der revolutionären Zeit schreit: Raum! Raum!

Johst schleudert das ekstatische Szenarium „Der junge Mensch" hinaus. In acht Bildern und einem Vorspiel, in neun konzentrischen Situationen, stilisiert, typisiert, visionär, die Verwandlungen des Lebensalters zwischen dem Jüngling und dem Berufsmenschen. Eine einzelne große Gestalt, der junge Mensch, geht durch die Begegnungen dieser Situationen. Ein junges Gewissen meint wieder einmal, ein neues Evangelium suchen zu müssen, eine leidenschaftliche Seele umgeht die billigen „Resultate" der Lebenserfahrung und will eigenmächtig die Wege zu ihnen gehen mit aller Andacht, Liebe und Inbrunst, und am Ende steht der junge Mensch doch tief ergriffen: „Ich war so laut, so grell! Und jetzt? . . . Wie schnell wir stille werden, wenn wir die Stationen unserer Brüder sehn." Es ist viel dumpfe, schwellende Jugendnot, viel von den Untiefen und dem Überschwang dieser drangvoll zerklüfteten Jahre in diesen flackernden Bildern. Es räubert und werthert beieinander. Aber der Könner Hanns Johst ist auch Gewissensmensch, er bleibt nicht im Auflösenden, nicht in den Anklagen; über dem Hochgericht reckt sich eine sittliche Forderung an sich selbst am Schluß des Stückes: „Ich will in eine neue Haut fahren," spricht der junge Mensch, „diesseits des Friedhofs," „ich will eine Tätigkeit beginnen."

Johst gab sich selbst mit dem „jungen Menschen", gab damit die Tragödie des jungen Intellektuellen schlechthin. In der Grabbe-Tragödie „Der Einsame, Ein Menschenuntergang" (1917), dringt er noch mehr in die Mitte seines Wesens. Seine Stoffe sind mehr als anderwärts Bestimmung, nicht Zufall. Er gestaltet im „Einsamen" etwas, was das Genialische immer wieder einmal ähnlich in der Jugend durchleidet. Ecce poeta dolorosus! Das Titanische im Sumpf des kleinen Alltags, der gesteigerte durchwühlte Mensch unter dem Gebirge seines Erleidens, hilflos von ungebändigter Dämonie niedergerissen in den abschüssigen Pfuhl der Leidenschaften. „Was ist ein Held? Ein vielfaches vom Mörder". Johst bemächtigt sich der Gestalt Grabbes, dieses Zerrissenen, dieses grandiosen Fragments eines Genies, das zu wenig mitmenschliche Hemmungen hat, um weniger ein Einsamer sein zu müssen. Er steht voll Entsetzen vor einem Schicksal, das sein eigenes Schicksal anrührt, und gestaltet in neun verwesentlichten Bildern, Querschnitten, Gesichten die Passion von Grabbes Dasein, das von dem Tod der Geliebten an führer- und ankerlos dahintreibt, auf der Flucht vor sich selber, sich vor sich selber fürchtend, wüst und rauh sich gebärdend, sich betäubend, derweilen die grauenhafte überlärmte Einsamkeit es zermartert und die schöpferische Kraft um so verzehrender aus dieser Wirrsal emporschlägt. Der Dichter hat einen wundervollen Reichtum in diese Fresken eines unglückseligen Geschickes vertan. Tragik in den mannigfaltigsten Höhenlagen und Untertönen des Gefühls, gepreßtes, weltüberwindendes, weltumklammerndes Erleiden; überall ist aus den Säften Gewachsenes bis in den versöhnend über die irdische Kümmernis hinaus weisende, spitzwegisch lächelnde Wehmut des Ausgangs hinein.

3.

Von hier an scheint Johst eine geänderte geistige Zielrichtung einzuschlagen. Er hat seinen romantischen Subjektivismus ausgebraust, wird überpersönlicher, sachlicher, zentripetaler, positiv. Im „jungen Menschen" waren die Erschütterungen des Jünglings an den Toren des Lebens, im „Einsamen" die Erschütterungen des alleinigen schöpferischen Menschen inmitten der stumpfen Masse „in Szenen geballt", in dem Drama „Der König" (1920) ist nun der junge Mensch, der „eine Tätigkeit beginnen" will, es geht nicht mehr um etwas Subjektivisches, sondern um ein Allgemeines, um das Volk. Auch äußerlich ist ein Fortschritt sichtbar. In den beiden vorigen Dramen monologisiert lediglich eine einzelne leidende Gestalt zu ihren Mitspielern, jetzt ist da ein Ringen von Gewalten gegeneinander, ein Anprallen hart auf hart, der Monolog wird Dialog, der die Gedanken zwischen die knirschenden Kinnladen der Dialektik nimmt und Gift und Galle speit; jedes Wort wird Wendung, Steigerung, alles lebt von der Freude des Denkens, und Johst wird in diesem Punkte künftig auf der Hut sein müssen, denn Dialektik, sobald sie gestaltlos wird, ist der Tod der Tragödie. Der „König" ist erst Übergang. Wieder ist es, im „Tumult taumelnder Verzückung" gewachsen, ein ekstatisches Szenarium, darum nämlich, weil es die dynamischen Akzente eines ungefügen ganzen Lebens, nicht nur drei oder fünf wohlgegliederte Akte, packen soll; wieder ist es in einer anderen Potenz, auf einem anderen Forum der einsame junge Mensch: der königliche, der aristokratische Mensch, der Heilbringer, der der Menschheit, zunächst seinem Volke (denn es gibt Lagen, in denen die Sorge für das Völkische menschheitlicher ist als die Sorge für das Menschheitliche über das Völkische hinweg), Freiheiten schenken, „das Natürliche natürlich tun" will, aber an der Trägheit der Masse zugrunde geht. Also derselbe Konflikt, der letzten Endes jedes heroische Drama ausmacht. Der alte Sinn: „Wer an das Volk glaubt, den züchtigt das Volk, wer das Volk aber züchtigt, an den glaubt es". Königsdramen waren von altersher die Absicht vieler, aber wie sie hier angepackt ist, wird sie wieder einmalig. Alle politische Tendenz ist ins Symbolische erhöht. Eine anarchische Natur, ein Rebell gegen



die leere Tradition kommt auf den Thron eines absolutistisch regierten Staatswesens, ein junger König, der Mensch, er selbst sein, ein Leben höchsten Seins führen, aus dem sozialen Mitgefühl die Welt gestalten will, „den Staat aus einer Verwaltung aufstrahlen lassen will zu einer Monstranz", und der doch nur die unfreieste Kreatur der Staatsmaschine ist, eine hohle Scheinexistenz führen soll im Zeremoniell, unter Hofschranzen und Lakaien, unter vereinzelten „Menschen" und der großen Herde von „Leuten" König, der mit seinen Idealen von der Verblödung, den Traditionen, vom „Gesetz" niedergerungen wird: „alles, was er mit dem Herzen wirkt, wird mit dem Hirn gewogen". Die Haltung des Dichters wird gekennzeichnet durch den Ausspruch: „Ich wenigstens klage mich stündlich an. Und ich verurteile mich stündlich! Ich sehe aber rings gemästete Menschen und mich ekelt".

Für Johst persönlich ist dieses Stück eine Absage an die Demagogie des Pfahlbürgertums, an die Politisierung des Volkes überhaupt. Eine Wendung, die ihm wichtig genug ist, daß sie ihm wieder einen Rechenschaftsbericht, den Roman „Kreuzweg" (1921) abnötigte. Der Roman mündet in das Bekenntnis: „Ich bin und bleibe leidenschaftlicher Helfer einer verwirrten und kranken Heimat, deren Gesundung innerhalb ihrer Grenzen verwirkt werden muß"; er enthält Sätze wie die folgenden: „Es ist ein Fehler der Demokratie, daß sie aus allen Politiker machen möchte. Für uns Germanen ist die Treue Befriedigung, der Gehorsam ist für uns die adligste Gesinnung." — „Wir müssen nur den Mut besitzen, jeden in Seinem zu billigen. Jeder muß aber auch den persönlichen Mut aufbringen, für das Seine einzustehen! Aus diesem Grunde verachte ich alle Organisation, weil sich mir ihr Wesen als Flucht vor eigener Verantwortung darstellt". — „Ich fordere nur Pflichterfüllung. Wenn wir uns in ihr begegnen, ist die Menschlichkeit etwas mehr als Parteigestank und revolutionärer Größenwahn". . . . Das ist nicht der Konservativismus des bequemen Alters, das ist vielmehr die empörte gesunde Kreatur, die vitale Individualität, der wesentliche, der gläubige Mensch, den die Geistlosigkeit und der Doktrinarismus des Parteiwesens anwidert, der Tatenmensch, der sich absondert von den Begriffsköpfen, der lebendige Mensch, der etwas Seelisches und Beständiges an Stelle der Maulfertigkeit wünscht, der das Volk liebt, aber die Eigennützigkeit der Masse verabscheut, ja, das ist die Stimme der Freiheit, die, wie sie sich gegen eine autokratisch gewalttätige Obrigkeit auflehnt, wieder einmal den Freimut hat zu sagen, daß auch Konzilien irren können, es ist der Aufruhr des Geistes, der die Pflicht und das soziale Gewissen in die Freiheiten eines gesicherten Gemeinschaftswesens bringen möchte. An dem Beispiel eines Zechenarztes (Johst selbst ist Mediziner) legt der Roman dar, wie nahe Johst am revolutionären Radikalismus vorbeistreifte. Das Bekennerische gibt dem Roman Gewicht, denn er ist so wenig eine Dichtung wie der erste Roman, „der Anfang", und wird jener Geringschätzung nicht entgehen können, die einmal den Romanverfasser nur als Halbbruder des Dichters gelten lassen wollte. Die Hauptsache daran ist nicht das Erzählen, nicht das Geschehen, auch nicht die mit impressionistischer Genauigkeit der Sinne festgehaltenen Stimmungen, die Hauptsache sind die Meinungen und Betrachtungen über Politik und Leben, Kirche und Menschen der jüngsten Gegenwart, die darin ineinandergeschachtelt sind. Dazwischen steht auf zwei Seiten des Buches eine kurze dramatische Szene „Josephs Ende", und in diesen zwei Seiten schon zeigt sich, wie alles in diesem Dichter nach Dramatik verlangt, wie das Feuer nach Brand.

4.

Die lyrische Ernte liegt in drei Bändchen vor, in drei schmalen Garben aus drei verschiedenen Reifezeiten, die den Entwicklungsstufen des Dramatikers entsprechen:

Die Gedichte „Wegwärts" (1915) sind noch formales Training, Impressionen, in denen der Motor angekurbelt ist, in denen die gärende Kraft sich aufbäumt, mit zitternden Flanken rast, wuchtet, in ein paar Gedichten dann auch Klänge des Herzens, Stille, All-Liebe, Menschheits-Mitleiden mitten in der Kriegsleidenschaft des Jahres 1915. Originell in diesen Auto- und Motorboot-Erlebnissen ist nicht die Anschauung, nicht der Ausdruck an sich, denn sie fassen nicht neue Impulse, nicht die Energien der Technik, sondern nur die Erscheinung, originell daran ist nur die entschlossene assoziative Ordnung.

Das Bändchen „Rolandsruf" (1919), das über das Formale ins Pathos der Idee geweitet ist, fällt im Entstehen in die Periode des „Königs" und des „Kreuzwegs", ist rhapsodienhafte Lyrik, Ruf an die Nation:

> In der Stunde der Scham,
> der Schande — mein Volk —
> will ich deiner Monstranz
> dienender Diener sein . . . .

Vom Subjektivischen kam der Dichter ins Völkische: Mutterland, Vaterland, Heimatland, Deutschland kost er; die Liebe zur Erde wird seine innerste Seligkeit in der Not der Zeit und führt ihn ins Menschheitliche, zur ganzen Erde.

Das kleine feine Angebinde „Mutter" (1920) aber ist ganz schlichte und sachliche Einfalt, geht geklärt aus dem Völkisch-Menschheitlichen ins Innigste, Tiefmenschliche, ist Dreiklang der Dreieinigkeit Vater, Mutter, Kind; Lieder des Vaters quellen auf in den Urklängen der Ergriffenheit. Johsts schäumende Jugend ist damit eingekehrt in jenen Zirkel der nährenden Natur, in dem Kunst Religion wird. Otto Doderer.

*

Im Verlag von Albert Langen, München: Die Stunde der Sterbenden, Stroh, Der Anfang (10. Tauf.), Rolandsruf, Der König (3. Tauf.), Mutter, und Kreuzweg; im Delphin-Verlag, München: Wegwärts, Der junge Mensch (2. Aufl.), und Der Einsame (6. Tauf.).

Gedichte von Hanns Johst.

I. Aus „Mutter".

Es hat sich Morgenrot
In dir verfangen.
Dein Leib ist hochgegangen,
Wie gutes Brot.

[?] Geburt bricht dir den Leib
Und segnet Fleisch und Lust.
Und wandelt Blut der Brust
Zu süßer Milch, mein Weib.

Alle Umarmung wurde
Schicksal in dir.
Von deinem Blute lebt,
Was je ich gedacht.
Das Gute und Böse fiel
Von mir
In jener ungewußten Nacht.
Du aber, Geliebte, was zu dir kam,
Dürstet sehr. Gib ihm zu trinken, rein
und klar!
Noch ist alles Geheimnis und Scham.
Aber bald,
Fällt es vom Herzen.
Und alles wird offenbar!
Wie es um mich steht
Und wie es in dir war!

Ich erhebe
Das Auge
Zu den Bergen,
Daß mein Kind groß werde,
Steil und schwer.
Ich bade viel
In den weißen Wellen
Des Sees,
Daß es tief werde
Und klar.
Ich schreite viel,
Daß es voll Sehnsucht sei
Nach unterwegs.

Ob aber mein Kind
Von den Bergen den Trotz,
Von der Welle den Leichtsinn
Und vom Schritt das Vergehen
Wählt?

Ich weiß es nicht.
Aller Wille in mir
Ist nur Gebet.

Die Wolke wird ihm Wiege,
Windel der Wind.
In meinen beiden Brunnen
Die Milch schon rinnt.

Ich möchte wirklich wissen,
Wem es reicher ging,
Als unter meinem Herzen
Dem geliebten Ding.

Und wenn es später hungert,
Neun Monde hat es gepraßt;
Da war es tief im Herzblut
Seiner Mutter zu Gast.

Wie grausam ist das:
Wir wurden alle in einer Umarmung empfangen.
Sind alle durch den mütterlichen Leib der
Liebe gegangen.
Und alle wurden wir zu Haß.
Irrsinn und Pein!
Durch zweier Menschen Zärtlichkeit
Wurden wir Fleisch, wurden wir Leib
Und sehr allein.

Die Mutter spricht:

Unter meinem Herzen regt sich,
Was du mir gegeben hast;
Endlich hält dein stolzes Einsam
Tief in mir geliebte Rast.

Und ich kann, was du gegeben,
Die Verheißung, die du warst,
Das, was du an Geist gebarst,
Wandeln in ein neues Leben.

II. Aus „Rolandsruf".

Wie schön du bist,
meine silberne Buche,
mit dem bräutlichen Schleier
der Knospen,
den über rötliche Scham
bebend der Frühling geworfen.

Siehe, wogender Baum,
deines Herzens
flüsternde Hände
rühren der Seele Verwirrung.
Alle Verzweiflung der Stadt
bricht in die Knie
vor dir.

Trägt deines Wipfels Atem
nicht des herrischen Himmels
stürmische Willkür und Laune?
Sollte die menschliche Brust
ihres Geschickes Wunder
elender tragen als Du?

Hubertus.

Als meines Stechers Heft
zwischen den steilen Ohren
in dein knirschendes Hirn
zitternd sich vergrub,
stieg deines Auges
dunkler
und geängsteter Blick
nach der gewölbten Braue.
Bläuliche Schatten sanken
gütig über das blinde,
innen gewendete
Weiß.
Dann schriest du, Reh!
Deiner Stimme
begegnen stockend die Träume,



die zwischen klafternden Klüften
hoffnungslos sich verloren.
Als dein rotes Atmen
röchelnd die Kehle ließ,
schlugst du das Haupt in das Messer,
wittertest — Paradies.
Die Hand ist mir geschmolzen;
das Messer war Heiligenschein.
Du sprangst mit sichernden Nüstern
in Wolkenlichtungen ein.

Das Hündchen Kors und Napoleon der Große*).

Wenn je ein päpstlicher Pius seinen Namen verdient hat, so war es Pius VII. aus dem Grafengeschlecht der Chiaramonti, dem als Mensch allgemein eine seltene Herzensgüte und Sanftmut zugesprochen wird, die ihn freilich als Politiker nicht verhinderten, die moralischen Vorteile der Kirche den weltlichen gelegentlich nachzustellen und die wahren religiösen Interessen den irdischen Machtansprüchen seines Thrones in nicht unbedenklicher Weise aufzuopfern: wobei er, ein großer Mann war er nicht, sondern nur ein herzensguter, zwischen kleinlichem Eigensinn und unverzeihlicher Schwäche hin- und herpendelte. Die Politik lag ihm eben wohl nicht, und wie es einem ergehen kann, den die Macht der Verhältnisse in das Räderwerk dieser Maschine hineinzerrt ohne ausreichendes Talent dazu, das haben auch schon andere schmerzlich an sich erfahren müssen. Und besonders dem furchtbaren Korsen, der sich eben anschickte, die ganze Welt nach seinem Bild zu modeln, war ein Papst wie dieser am wenigsten gewachsen.

Doch hätte es seiner Fehler nicht bedurft; die brutale Gewalttätigkeit Napoleons hätte auch ohnedies genügt, ihn in die Verbannung nach Savona zu bringen und dort das dreifach gekrönte Haupt der Christenheit in so enger und unbequemer Haft, kurz in einer so unwürdigen Lage vier Jahre lang festzuhalten, daß das Gefühl der ganzen zivilisierten Welt nicht anders konnte, als für den mißhandelten ehrwürdigen Greis zu Savona Partei zu ergreifen.

Der Kaiser aber war unerbittlich in seiner Grausamkeit, und mit immer wacher Eifersucht hielt er von dem noch dazu kränkelnden Papst alles entfernt, was irgendwie seine harte Kerkerhaft lindern oder ihm sonst einen Trost gewähren konnte. Nur eins vergaß er ihm wegnehmen zu lassen, ein kleines Malteser Wachtelhündchen, das den ehemaligen Benediktinerabt nicht nur an manche glücklichere Tage zu Rom erinnerte, sondern ihm auch durch sein drolliges und munteres Wesen wie durch eine rührende Anhänglichkeit gar oft über bittere Stunden hinweghalf. Der Papst hatte ihm darum den Namen Miserikors gegeben, womit er wohl andeuten wollte, daß alle menschliche Barmherzigkeit, die ihm noch nahekam, in dem kleinen Tier verkörpert sei; er kürzte den langen Namen später und rief das Hündchen nur noch Kors, was so viel heißen sollte als Herz „mein Herzchen", und wirklich, es war ein wahres Herz von einem Hund.

*) Aus „Pompadour", fünfundzwanzig historische Novellen (Verlag Georg Müller). Siehe Besprechung.

Kors war von langen seidenweichen Haaren, noch weißer als das hohenpriesterliche Gewand seines guten Herrn, und wenn das zierliche Hündchen, wie es seiner besonderen Art eigen ist, die Zähne etwas bleckte, so waren auch diese glänzend weiß und niedlich wie Kinderzähne, und nur sein kurzes Schnäuzchen und die beiden kleinen Augen standen als drei schwarze Punkte in seinem etwas komischen, aber jedenfalls sehr gutmütigen Gesicht.

Dieses allerliebste Tierchen begleitete den Papst auch, als er später von dem neuen Herrn der Welt nach Fontainebleau geschleppt wurde, um seinen seitherigen erbärmlichen Kerker mit einem räumlich zwar sehr pompösen, aber moralisch nicht weniger engen zu vertauschen, und dies weniger zu seiner Erleichterung, als zur Bequemlichkeit des Kerkermeisters, in dessen Interesse es lag, den Papst zu gewissen Verhandlungen in seiner Nähe zu haben, was aber nicht nur heißen wollte, daß der Starke manchmal den Schwachen braucht, sondern daß eben der Papst, als Mensch ein armer Wurm, doch noch irgendwie eine Macht darstellte, mit welcher selbst der furchtbare Emporkömmling zu rechnen hatte.

Etwas besser ging es dem kleinen Kors zu Fontainebleau immerhin. Denn wenn zu Savona für seinen geliebten Herrn kaum die Möglichkeit waltete, je das Zimmer zu verlassen, so war dafür das neue Gefängnis nicht nur inmitten eines wunderbaren Waldes gelegen, sondern auch von schönen stillen Gärten umgeben, in deren einsamen Baumgängen der Papst sich bei schönem Wetter frei ergehen konnte in Gesellschaft der Kardinäle Pacca und di Pietro und einiger anderer hoher Prälaten, die seinen kleinen Hofstaat ausmachten, und da durfte auch Kors nie fehlen. Und wenn es im geschlossenen Gemach auch sehr schön war, auf das freundliche Geheiß seines angebeteten Herrn über ein vorgehaltenes Stöcklein zu springen, oder sich auf die Hinterbeine zu stellen und mit erhobenen und bittend zusammengelegten Pfoten einen leibhaftigen betenden Menschen darzustellen: so war es doch noch tausendmal lustiger draußen im Freien, wo man sich so schön im reichen Gras wälzen oder wie ein richtiger großer Hund auf einen Spatzen Jagd machen oder hinter einem aufflatternden Schmetterling herbellen konnte, womit man nicht nur sich selber ein großes, sondern auch der rotbemäntelten Gesellschaft manchmal ein kleines Vergnügen machte.

Überhaupt gab es für das weiche Gemüt des weißgezottelten Kors alltäglich nur Eine verdrießliche Stunde, die einzige bei Tag und Nacht, die ihn aus der Gegenwart seines hohen Beschützers verbannte, und das war, wenn sich der Papst des Morgens nach seiner Privatkapelle verfügte, um die Messe zu lesen.

Da durfte Kors ihn zwar auf seinem Gang durch einen langen hallenden Korridor begleiten und unterwegs an ihm hinaufspringen und ihm die Hand küssen; aber an der Kapellentür wurde er regelmäßig von einem hageren violetten Priester mit mürrischem Gesicht, den man Monsignore Imberti hieß, auf den Arm genommen und in ein enges Zimmerchen gebracht, wo der mürrische Veilchenfarbene ihm zwar Gesellschaft leistete, aber es kaum der Mühe wert fand, auch nur ein Wort mit ihm zu reden, denn dem war der kleine Hund eine viel zu geringfügige Kreatur. Und leider dauerte diese sozusagen



Gefangenschaft in der Gefangenschaft immer eine sehr beträchtliche Zeit, da der greise Papst wegen seiner körperlichen Gebrechlichkeit sich nur äußerst langsam am Altar bewegen konnte und überhaupt in seiner tiefen Frömmigkeit die Messe nicht in unverständlich flüchtigem Gemurmel herunterhudelte, wie mancher bäuerlich schwäbische Dorfkaplan, sondern jedes Wort des heiligen Kanon deutlich und vernehmlich zu Wort kommen ließ.

Man kann sich also denken, daß der kleine Kors dem Monsignore Imberti nicht grün war, ja er hätte ihn wohl sogar gehaßt, wenn er nicht von Natur ein so gutmütiges Geschöpf gewesen wäre. Aber dieses also etwas unfreundschaftliche Verhältnis zweier Mitglieder des armen päpstlichen Hofes war wenigstens nicht darnach angetan, politische oder sonstwie ernste Folgen nach sich zu ziehen, denn wenn auch Kors eine wirklich wichtige Persönlichkeit bedeutete an diesem Hof, so kam dafür der Monsignore Imberti wenig in Betracht. Viel bedenklicher stand es um die Beziehungen des kleinen Kors zu dem großen Korsen.

Beide hegten offenbar, und diesmal ganz gegenseitig, wenig Sympathie füreinander. Hat der entsetzliche Buonaparte den kleinen Trost eines so ergebenen Freundes dem Papst nicht gegönnt? Es ist möglich. Er hatte aber auch noch andere Gründe. Zunächst mißfiel ihm aufs äußerste der Name des päpstlichen Freundes. Kors, das lautete ja fast wie Korse, und Napoleon wußte wohl, daß er von allen so genannt wurde, die ihm wenig Liebe und Bewunderung entgegenbrachten. Aber wenn auch das nicht gewesen wäre, hätte ihm der Name immer noch mißfallen. Seiner grob gesunden Natur, und diesmal befand sie sich vielleicht nicht so sehr im Unrecht, war nichts so zuwider als jede Art Sentimentalität, und den Namen Kors „mein Herzchen" für einen Hund, fand er unerträglich sentimental. Den Ursprung der Abkürzung kannte er ja nicht, und wenn er ihn gekannt hätte, würde ihm der Name deswegen wahrscheinlich nicht besser gefallen haben.

Leider beruhte, wie schon erwähnt, die Abneigung, um nicht zu sagen Feindschaft, auf Gegenseitigkeit.

Ob Pius VII. ein politischer Papst war, wurde bereits eingangs und vielleicht etwas voreilig verneint, denn soviel ich weiß, sind die Ansichten der Historiker hier einigermaßen auseinandergehend. Wenn aber das Wort, „wie der Herr, so der Hund", das gewiß oft als richtig befunden wird, auch diesmal zutreffen sollte, so bliebe kein Zweifel mehr in der genannten Frage. Kors war kein Politiker — so intelligent er vielleicht sonst sein mochte. Ihm fehlte für die sichere Abschätzung realer Gewalten das richtige Augenmaß; oder fehlte dies ihm nicht, so dann doch die Fähigkeit, Theorie und Praxis zusammen in guten Einklang zu bringen und sein praktisches Handeln von der richtigen politischen Erkenntnis nun auch und in allen Fällen kategorisch bestimmen zu lassen. Man wird vielleicht einwenden, das sei etwas viel verlangt von einem Hund. Aber wer das sagte, bewiese nur, daß er diese Nation nur oberflächlich kennt.

Kurz, der kleine Kors war alles, nur nicht vorsichtig und so oft — es kam gerade in letzter Zeit häufig vor — so oft der neue römische Imperator, angemeldet vom Kardinal Pacca, das päpstliche Gemach betrat, verfehlte Freund Kors nie, ihm ostentativ die Zähne entgegenzublecken, ja sogar ihn fast feindlich anzukläffen. Dem zwar nicht herz-, aber nervenfeinen Napoleon war aber nichts widerwärtiger als die Sprache derjenigen Nation, der nun einmal Kors die Ehre hatte, anzugehören. Hundegebell klang dem großen Korsen mindestens ebenso widerwärtig in den Ohren wie dem großen Weimaraner — und das war vielleicht ein Hauptgrund der wunderlichen Zuneigung, die beide füreinander gehegt haben sollen. Kurz das Gekläff des so schön weißen, aber in diesem Fall nicht weisen Tierchens „agacierte", um in seiner Sprache zu reden, den französischen Diktator jedesmal nicht wenig und trug so — warum mußte sich auch ein Hund in die Politik einmischen? — kaum dazu bei, den Ton bei den nachfolgenden Verhandlungen milder und entgegenkommender zu stimmen.

Der Papst verfehlte ja nie, seinen kleinen Freund immer schnell zurückzurufen und ihn mit sanftester Stimme zu beruhigen; aber der einmal „agacierte" Napoleon wurde es nun durch den allzu liebevollen Ton des Papstes gegen den Hund noch mehr, das Unglück war nicht wieder gutzumachen. Wenn es wenigstens dabei geblieben wäre. Aber indem nun die drei andern, der Papst, der Cäsar und der Kardinal, in hohe und höchste politische Verhandlungen eintraten, sei es, daß dieselben die Ehescheidung des Kaisers, oder die sogenannten „Organischen Artikel", oder die Bestätigung der vom Usurpator eingesetzten französischen Bischöfe betraf: was trieb dann das so unpolitische weiße Zottelfellchen?

Nichts wie harmlose Kindereien. Wenigstens konnte man es glauben. Zu den Füßen des Papstes hingekauert, schien Kors nichts anderes im Kopf zu haben, als sich aus den bekannten und sprichwörtlichen Pantoffeln oder den herabhängenden goldenen Trodbeln der hohenpriesterlichen Lendenschärpe einen angenehmen Zeitvertreib zu machen. Diesem Spiel war er, wenigstens scheinbar, oft so eifrig hingegeben, daß mehr als einmal die große Zehe des Papstes unter dem weißen Seidendamast ein paar spitzige Zähnchen schmerzhaft zu fühlen bekam, worauf der liebevolle Greis nur den Fuß etwas zurückzog, ohne dem kleinen Freund seine Ungeschicklichkeit weiter übelzunehmen.

Manchmal aber zeigte es sich, daß der kleine Kors bei alldem nur so tat, sozusagen, um sich eine Haltung zu geben; vielmehr verfolgte er, trotz seiner unpolitischen Geistesrichtung, die Verhandlungen zwar nicht gerade mit gespitzten Ohren, die seinigen hängen ihm allzu zottelig schwer an den Wangen herunter, aber doch, wie es dann herauskam, mit heimlicher, aber gespannter Aufmerksamkeit. Denn immer, wenn bei diesen Verhandlungen gewisse besonders heikle Punkte zur Sprache kamen und etwa der greise Kirchenfürst, der immer noch die umfangreiche Tonsur der Benediktiner trug, dergestalt, daß ihm die weißen Haarlöckchen das Haupt umrahmten wie ein Kranz von weißen Rosen, — wenn also der Papst, sagte ich, bei gewissen plumpen Zumutungen des allmächtigen Korsen eine weit abweisende, ja wegwerfende Handbewegung machte, oder wenn, bei andern strittigen Paragraphen, der große Namensvetter des kleinen Hündchens seine harte Stimme zu drohender Schärfe erhob: da ließ der scheinbar nur spielende Kors



Pantoffel und Troddel fahren, in seine schwarzen Punktaugen trat ein feindliches Funkeln, und er bleckte die Zähne, und knurrte, knurrte ganz laut und vernehmlich, als wenn es sich in dem Gespräch der andern nicht etwa um das grausame Schicksal der tugendhaften Kaiserin Josephine, sondern um sein eigenes gehandelt hätte. Damit bewies er, daß es ihm leider nicht nur an politischem Sinn, sondern auch an höfischer Sitte bedenklich fehlte, und so wird sich niemand wundern, daß nun wirklich sein eigenes tragisches Schicksal bereits wie ein Gespenst sein Haupt vor uns emporreckt.

„Ich bitte Eure Heiligkeit dringend," hatte Napoleon eines Tages unwirsch hervorgestoßen, „mir das nächste Mal die Gegenwart dieses knurrenden Hundes zu ersparen."

Aber, wie schon angedeutet, in der verehrungswürdigen Person des Papstes wohnte hart neben bedauerlicher Schwäche eine greisenhafte Eigensinnigkeit, und derselbe Mann, der dem entsetzlichen Korsen Zugeständnisse gemacht hatte, die über Zeit und Ewigkeit hin für die ganze Welt von unendlicher Wichtigkeit scheinen konnten, er brachte es nicht über sich, dem Kaiser in dieser Kleinigkeit zu Willen zu handeln; denn das Schicksal des kleinen Hundes Kors stand ebenso unverrückbar in den Sternen geschrieben wie das des gewaltigen Imperators selber und aller Sterblichen.

Und es sollte sich nur allzubald erfüllen. Die Geschichte hat es nicht für unwürdig befunden, das Datum des Tages aufzubewahren, es war der 17. Oktober des Jahres 1812.

Vorher hatte, früher als sonst, ein herbstliches Regenwetter gewaltet, und der Papst war an die zehn Tage nicht an die freie Luft gekommen, wie er es doch, trotz seines Alters, immer noch liebte. Nur mit seinen Augen durch die trüben Fenster hatte er täglich den Park abgewandert, wo es von dem rostbraunen Laub der Bäume trostlos niedertropfte auf die infolge des schlechten Wetters ungepflegten Wege. Aber an dem genannten Siebzehnten war bereits in der Frühe an einem dunkelblauen Himmel die langentbehrte Sonne golden aufgegangen; auch die Wege hatte man früh von dem abgefallenen Laub allenthalben gesäubert, und der Papst hatte nach seinem Frühstück in guter Stimmung die langentbehrte Wanderung im Freien angetreten, wie immer in der gewohnten Gesellschaft, worunter der kleine Kors keineswegs die unwichtigste Person für ihn bedeutete. Da sein Herr selber nicht unheiter dreinblickte — er hatte an die drei Wochen den Kaiser nicht gesehen und ihn darum fast ein wenig vergessen —, gab sich Freund Kors seinerseits die Alleen entlang mit Hin- und Herrennen geradezu einer tollen Ausgelassenheit hin. Er mußte sich doch entschädigen für die Entbehrungen der trüben Tage, wo die Korridore und Galerien des Schlosses nur einen schlechten Ersatz geboten für ein Ergehen unter sonnendurchleuchteten Herbstbäumen oder an blumigen Beeten vorbei, an denen man immer noch, wenn man Glück hatte, einen gaukelnden goldenen Falter aufstöbern konnte, den man zwar niemals erhaschte, der aber einem doch, wenn man ein kleiner Kors war, kein kleines Vergnügen machte. Wirklich war auch heut der Tag gar zu goldig, und daß es sein letzter sei, konnte Kors ja nicht ahnen.

Auch den Papst hatte es gereizt, seinen Gang weiter als gewöhnlich auszudehnen, und als er dann nach einer guten Stunde in das Schloß zurückkehrte und so wie er ging und stand, mit dem weiten roten Mantel über der weißen Soutane, sein Arbeitsgemach betrat, fühlte er sich plötzlich schwach werden und sank dann, wirklich sehr erschöpft, in seinen Sessel vor dem Arbeitstisch. Er hatte immer noch den roten Mantel um, den er sonst nur im Freien zu tragen pflegte, denn es fröstelte ihn jetzt ein wenig, und nur den roten Hut mit mannigfach verknoteten Schnüren (womit sonst auch die Kardinäle abgebildet zu werden pflegen) hatte er vor sich auf den Tisch gesetzt. Der kleine Kors stand in einigem Abstand vom Sessel und sah etwas ratlos zu seinem erschöpften Herrn auf, der sich innerlich gerade sagte, daß er sich wohl zur Ruhe begeben müsse, denn er fühlte kaum noch die Kraft, sich aufrechtzuhalten.

In diesem Augenblick wurde wie von einem Sturmwind die Tür aufgerissen, und da stand der Kaiser. Nicht mit der Reitpeitsche just, aber doch gestiefelt und gespornt. Ohne sich anmelden zu lassen, ohne den zeremoniellen Vorschritt des Kardinal-Staatssekretärs war er eingedrungen — wie ein Soldat, der er ja vor allem war, in eine Kneipe in Feindesland. Selbst der kleine Kors war darüber so erschrocken, daß er diesmal das Kläffen vergaß und es scheinen konnte, daß er sich ernstlich ein besseres Betragen vorgenommen habe. Das arme Tierchen sah aus seinen kleinen schwarzen Äuglein nur wie in sinnloser Angst nach dem kleinen und dickbäuchigen Soldaten, dessen hohe und breite Stirn über dem blassen und etwas fettlichen Gesicht durch eine schräg vorliegende Haarsträhne wie in zwei Hälften auseinandergeschnitten schien. Der Papst aber, statt sich wie sonst zum Gruß zu erheben, lehnte sich nur in seinem Sessel stolz zurück, und ganz erfüllt in diesem Augenblick von der hohen Würde, die er vertrat, maß er stumm, und mit einem hoheitsvollen fragenden Blick, die kurze stämmige Person des Weltherrschers.

Man weiß, daß Napoleon sich nicht leicht von etwas imponieren ließ, zum wenigsten nicht so, daß dies äußerlich zum Ausdruck gekommen wäre. Wie standen nun aber heut die Dinge? Offenbar so, daß der Kaiser, der es mit seiner Sache sehr dringend und eilig hatte, den Papst recht zu verblüffen und damit auf dem kürzesten Weg sein Ziel zu erreichen gedachte. Er hatte aber diesmal falsch gerechnet. Und er erkannte dies sofort, denn er wußte im menschlichen Antlitz zu lesen wie kaum einer. Aber nun galt es, zu retten, was zu retten sein mochte, und er begann, ein wahrhaft seltener Fall bei ihm, mit einer Entschuldigung.

„Allerheiligster Vater," sprach er, indem er sich, seine Rechte im Ausschnitt seines grünen Soldatenrocks, in respektvollem Abstand hielt, „ich bitte Eure Heiligkeit um Verzeihung über meinen rücksichtslosen Einbruch. Die Dringlichkeit der Sache wird mich entschuldigen. Ich bin gekommen, um aus Eurer Heiligkeit eigenem Munde zu hören, ob Dieselbe, wie ich mir schmeichle annehmen zu dürfen, sich nachträglich entschlossen habe, die Versammlung des französischen Episkopats, die auf den 20. huius zusammentreten wird, in eigener Person zu eröffnen zur Beruhigung des Reichs und zur Wohlfahrt der Kirche selber."



Ja, eine Entschuldigung war in dieser Rede ausgesprochen, nämlich so, wie einer etwa sich entschuldigte, indem er dem andern die Pistole auf die Brust setzte. Der mit allen Bitterkeiten gekränkte Papst fühlte es nicht anders. Doch er zuckte mit keiner Wimper. Der ehemalige Benediktinermönch hatte sich oft schwach erwiesen auf seiner dornenvollen Laufbahn; doch hatte es ihm in seinem Leben auch nicht an Augenblicken gefehlt, wo er den Eindruck machte wie einer, in dem der Geist der Stärke wohnt. Ein solcher Augenblick war ihm jetzt beschert.

„Ich hatte bereits die Ehre," antwortete er kühl, „Eurer kaiserlichen Majestät keinen Zweifel zu lassen über die Festigkeit meines Entschlusses in dieser Sache."

„Sie verweigern sich also rundweg mir entgegenzukommen," polterte Napoleon heraus, „Sie maßen sich an, meine bestgemeinten Absichten zu durchkreuzen."

Der Papst ließ sich auch damit nicht aus seiner kaltblütigen Ruhe bringen.

„Ich kann nicht," sagte er mit fast ersterbender Stimme, denn seine körperlichen Kräfte schienen ihn immer mehr zu verlassen; „ich kann nicht eine Versammlung eröffnen, die gegen meine eigenen klaren Verbote zusammentritt. Ich allein bin von Gott gesetzt, Bischöfe zu ernennen und zu berufen, in Frankreich wie in allen Ländern der Erde."

„Und ich bin natürlich ein Nichts neben Euch," spottete der Imperator.

„Du bist der siegreiche Cäsar," sprach der Papst feierlich, „der Nachfolger des großen Konstantin und des noch größeren Karl. Alle weltlichen Angelegenheiten magst du schlichten und ordnen mit deiner mächtigen Hand, und Wir sind gern bereit, dir so weit helfend zur Seite zu stehen. Aber darüber hinaus gibt es Gebiete, wo deine Macht nicht hinreicht, wo . . ."

„Chiaramonti!" schrie Napoleon, seines Zornes nicht mehr mächtig.

Um dem Papst zu zeigen, wie wenig er sich aus ihm mache — seine siegreichen Feinde haben es später so mit ihm selber gehalten —, hatte er den Papst herabsetzend bei seinem Familiennamen genannt. Aber der an sich ehrenwerte Name, der jedoch im Munde Napoleons wie eine Ohrfeige wirken sollte, war kaum hervorgestoßen, da geschah etwas ganz Entsetzliches (wie es der schon genannte große Weimaraner gewiß empfunden hätte) oder auch etwas sehr Komisches; denn die großen und kleinen Ereignisse der Weltgeschichte spiegeln sich verschieden in den Gehirnen, je nach dem Standpunkt, äußeren oder inneren, des Betrachters, oder auch der Beschaffenheit seiner Augen.

Also komisch oder entsetzlich: der Täter war jedenfalls der kleine Kors. Über die Anrede „Chiaramonti" würde der sich wohl nicht weiter empört haben; aber die Rechte des Soldatenkaisers hatte im gleichen Augenblick ihren Ort in dem Brustlatz verlassen, und wie zum Schlag ausholend — er war bekanntlich in der Wut zu allem fähig — war er gegen den Papst vorgestürzt.

Eine augenblickliche Bewegung war es gewesen.

Schon in der nächsten Sekunde aber wich der Kaiser jäh und mit einem erschrockenen „Ah!" bereits wieder einen halben Schritt zurück.

Und das hatte das Hündchen Kors bewirkt, so klein es war. Die Gefahr, die seinem geliebten Herrn drohte, und vielleicht auch ein wenig der eigene Schrecken hatten ihm einen über Wuchs und Kraft hinausgehenden Mut eingeflößt; damit war der Hund an dem sich niederbückenden Kaiser mit den kurzen Beinen emporgesprungen, und im Nu war da das Entsetzliche — oder das Komische geschehen.

Selbstverständlich trug der französische Cäsar, im Unterschied zu dem Römer dieses Namens, zwischen dem vielgenannten grünen Soldatenrock und seinen Kanonenstiefeln noch ein anderes Kleidungsstück am Körper, weiß von Farbe und, wie es damals die Mode forderte, an der Vorderseite mit einer sinnreichen Einrichtung versehen, die an ihrem oberen breiteren Ende beiderseits mit einem Knopf befestigt zu werden pflegte. Nun ist eine gewisse Eigentümlichkeit Napoleons allgemein bekannt, darin bestehend, daß er beim Auskleiden, seinem ganzen Wesen und ungestümen Temperament entsprechend, sich nie zum ruhigen Aufknöpfen die Geduld nahm, sondern sich die Kleider nur so aufriß und herunterriß, mochte aus den Haften und sonstigem werden, was da wollte: also daß vielleicht einer von den goldenen Knöpfen, wovon eben die Rede war, bereits etwas zweifelhaft am Faden hielt, und das mag für das schauerliche Majestätsverbrechen (crimen laesae Majestatis) des sonst so harmlosen Hündchens Kors ein mildernder Umstand sein.

Darin nämlich bestand seine Untat: es war mit seinen feinen Zähnchen an die genannte Vorrichtung gefahren, und darüber war der eine der genannten goldenen Knöpfe abgerissen . . .

Ob nun Chiaramonti, wie Napoleon ihn zu nennen beliebte, oder Pius der Siebente, wie er in der Weltgeschichte heißt, hier trotz Würde und Ernst des Augenblicks ein Lächeln doch nicht zu unterdrücken vermocht hat, darüber schweigt die Geschichte. Wenn sich ihm ein solches aber wirklich in etwas unvorsichtiger Weise auf den schmalen und verhärmten Lippen hervorgewagt haben sollte, ist es gewiß, gleich einer halbgeöffneten Blütenknospe im eisigen Hauch eines bösen Nordsturms, sofort erstarrt und erfroren im Wutblick des fast lächerlich verletzten Cäsars. Dessen Grimm — man sieht, der Mensch hatte nicht ein Fünkchen Humor — war ins Maßlose angeschwollen, mit einem Griff wie ein Lämmergeier aus der Höhe, erfaßte seine Hand, die dennoch nichts weniger als den Fängen eines Raubvogels glich, sondern, klein und weiß, fast einer Kinderhand ähnelte — erfaßte diese zierliche Hand das noch zierlichere Hündchen im Nacken; auf einen Druck seiner Linken öffnete sich in einem der Riesenfenster des Gemachs eine Umklappscheibe, die man dortzuland Spagnoletten nennt, ein Ruck des kaiserlichen Arms und das unglückliche Hündchen flog — es hatte leider keine Flügel — eine gute Strecke in wirbelnder Bewegung wagerecht hinaus und dann in die Tiefe aus einer Höhe von mehr als hundert Klaftern . . .

„Majestät!" Flehentlich hatte der Papst die Hände erhoben; es war bereits zu spät, und voll Entsetzen blickten seine sonst so milden Augen nach dem fürchterlichen Korsen.



„Sollte ich mich beißen lassen von der giftigen Bestie?" stieß dieser erregt hervor.

„Kors hat in seinem Leben niemand gebissen," beteuerte der Papst.

„Und wenn er etwa von der Wut befallen war?"

Darauf antwortete Pius nicht. Was er dachte hinsichtlich der Wut, das durfte er ja doch nicht aussprechen.

Napoleon aber, der trotz seiner Größe und großen Härte etwas wie das Bedürfnis nach Rechtfertigung fühlte, kam auf seine Befürchtung zurück.

„Der Hund konnte wirklich wütig sein," stotterte er, „bedenken Eure Heiligkeit, welche Folgen! Die Achse, um die sich die Welt dreht, zerbrochen! Es ging wirklich um die Welt, was hätte aus ihr werden sollen."

„Sie hätte erlöst aufgeatmet," dachte der verzweifelte Papst. Zum Sprechen war ihm keine Kraft geblieben Sein greises Haupt mit dem weißen Kranz spärlicher Löckchen sank ihm auf die Brust herab, Totenblässe verbreitete sich über sein Gesicht, seine Züge nahmen einen verzerrten Ausdruck an, man konnte glauben, es sei sein Tod. Aber er lebte, über seine Wangen rollten perlende Tränen, das grausame Ende seines geliebten Hündchens hatte ihm schmerzlicher in die Seele geschnitten, als einst der Verlust des ganzen Kirchenstaates, von höheren Gütern hier nicht zu reden. S.

Aus den Aufzeichnungen des Knaben Glorian Kling.

Die Wahnsinnigen.

O, die Wahnsinnigen, die bewohnen eigene Städte,
die lesen in anderen Büchern,
ihre Stimmen haben eine abscheuliche Glätte,
glänzen frech hervor aus bauschigen Tüchern.

O, die Wahnsinnigen, die wühlen in anderen Bergen,
die tasten an andern Problemen,
sie stieren: gleichen den Dieben und Schergen,
leben in ihren Idolen und Schemen.

O, sie hassen das Leben der Erde,
lachen höhnisch ob unsern Zwecken,
sie kennen nur eine Gebärde:
„Fluch der Erde und Schrecken".

Die barocken Madonnen.

O, die barocken Madonnen auf allen Brunnen und Brücken,
wie sie mit ihren üppigen Gebärden den einsamen Wanderer entzücken,
wie sie von ihrem Überfluß verschenken und verschwenden
von ihren Lippen, Schultern und Lenden.

Wie Freudegöttinnen stehn sie an den verzopften und goldnen Altären,
Männertoll. Ihr Lebenszweck ist: Gott zu empfangen und Gott zu gebären.

An die unbekannte junge Freundin.

Vielleicht bist du allein,
eine Waise,
will ich dein Bruder sein
für Rast und Reise.

Vielleicht bist du von vielen Schwestern
das jüngste Kind.
Dein Schwärmen ist jung wie von gestern,
deine Augen zwei Wunder sind.

Will ich dein Bruder sein
für Rast und Reise,
vielleicht bist du allein:
eine Waise.

Anton Bruckner.

Zum Verständnis seiner Persönlichkeit und seiner Werke.

Am 11. Oktober waren es 25 Jahre, daß Anton Bruckner die Augen schloß. Für seine Schüler, Freunde und Verehrer ist es eine besondere Freude, wenn ihr verehrter und bewunderter Meister in den Musikstädten des Westens Gehör bekommt. In diesem Sommer hat Bochum ein Brucknerfest veranstaltet, nachdem zwei große Musikzentren des Rheinlandes im vergangenen Sommer Bruckner ihre Huldigung dargebracht hatten. In Köln hatten wir ein glänzendes Bruckner-Beethoven-Fest; Abendroth hat die 4. Symphonie, das Tedeum, die 8. und 9. Symphonie Bruckners neben einigen Beethovensymphonien mit seinem großen Orchester prachtvoll zur Aufführung gebracht. In Krefeld ist unter Dr. Siegels Leitung ein Brucknerfest gefeiert worden von einer kleinen Schar mit fühlbarem Verständnis und elektrisierender Begeisterung in Bruckners Dienst sich stellenden Musikern, die Aufführungen der 7., 8. und 9. und des Adagios der 6. Symphonie zustande brachten, wie man sie sich stimmungsvoller nicht hätte denken können, und einem Chor, der die grandiose F-Moll-Messe und den 150. Psalm zu ergreifender Wirkung brachte.

Köln und Krefeld sind in der Musikgeschichte als Stätten bekannt, an denen Brahms eine besonders warme Aufnahme gefunden hat. Steinbach hat im Gürzenich als bester Kenner und berufenster Prophet der Brahmsschen Muse seinem Meister oft das Wort erteilt und ihm eine begeisterte Anhängerschaft gewonnen. Krefeld hat schon infolge der zahlreichen persönlichen Beziehungen zwischen Brahms und den Familien von der Leyen, von Beckerath, Molenaer, Seyffarth, Ophüls u. a. seit langer Zeit als „Brahminenstadt" Berühmtheit erlangt. Jetzt wird nach dem großen Brahms der größere Bruckner im Rheinland gepflegt.

Wenn ich das ausspreche, so kann ich mich auf Brahms selbst als Zeugen für Bruckners überragende Größe berufen. Nach der Uraufführung der Weihnachten 1868 vollendeten großen F-Moll-Messe im Juni 1872 in der Augustinerkirche in Wien hat Brahms in der Sakristei dem Komponisten das Zeugnis ausgestellt, daß die Messe das Schönste sei, was er gehört habe. Über die Symphonien Bruckners kursierte in Wiener Musikkreisen ein ähnlich rühmendes Urteil aus Brahms' Munde.

Ein zweiter Zeuge von unanfechtbarer Sachkenntnis ist Wagner, der schon auf Grund der drei ersten Symphonien Bruckner als Musiker hochgeschätzt und die Widmung der Silvester 1873 vollendeten 3. Symphonie in



D-Moll angenommen hat. Später hat Wagner von dem Symphoniker Bruckner gerühmt, daß er der einzige sei, „dessen Gedanken bis zu Beethoven heranreichen".

Alle, die zu Hugo Wolf in persönliche Beziehungen zu treten das Glück hatten, sind Zeugen seiner enthusiastischen Verehrung für Bruckner gewesen. 1884 mit Bruckner persönlich bekannt geworden bezeichnete er ihn als den „Meister", als den „Titanen im Kampf mit den Göttern", als „den einzigen unter den Lebenden, vor dem ich mich beuge"; er konnte unermüdlich stunden- und tagelang die Klavierbearbeitungen der Symphonien vorspielen, um die Herrlichkeiten derselben seinen Freunden zu offenbaren.

Man sollte denken, daß das Zeugnis dieser drei größten Musikheroen unter den Zeitgenossen genügt hätte, um Bruckner den unbestrittenen Meisterbrief zu seinen Lebzeiten zu sichern. In Wirklichkeit ist er trotz der begeisterten Aufnahme, die er bei einer kleinen Gemeinde seiner Verehrer und Schüler gefunden hat, gerade bei der herrschenden Wiener Kritik und bei der Mehrzahl der Berufsmusiker schroffster Ablehnung und häufig genug feindseliger Verurteilung und Verhöhnung begegnet.

Weingartner hat vor etwa 25 Jahren einmal im Privatgespräch den Ausdruck gebraucht, er stehe in einem „Hochachtungsverhältnis" zu Bruckner. So gibt es auch viele jüngere Musiker, die zu Bruckner in einem Hochachtungsverhältnis stehen, ihn aber doch nicht lieben können. Für einen ohne Voreingenommenheit an Bruckner herantretenden Musikbeflissenen ist die Entstehung eines Respektverhältnisses der Mindesterfolg, vorausgesetzt, daß er etwas von den musikalischen Gesetzen und ihrer Anwendung versteht und sich die selbstverständliche Mühe gibt, die Werke Bruckners auf diese Gesetze hin zu untersuchen.

Um auch dem musikalischen Laien einen Begriff davon zu geben, daß es sich bei Bruckner um besonders hochstehende, den größten Werken der Klassiker ebenbürtige Kunstwerke handelt, genügt ein Hinweis auf die Art, wie er die musikalischen Urelemente, Tonleiter und Dreiklang, Kadenz und Sequenz handhabt.

Wer kann sich dem großartigen Eindruck verschließen, den die vier Takte lang durch drei Oktaven erst in Achtel-, dann in Viertelbewegung herabsteigende Tonleiter im langsamen Satz der 6. A-Dur-Symphonie hervorbringt? August Halm sagt mit Recht: „Kein Komponist hat früher gewußt, was eine Tonleiter auszurichten, wieviel sie an Innigkeit, ja sogar an Begeisterung bis zum Grade der Ekstase auszudrücken vermag." Im Finale der 2. Symphonie ist das Eröffnungsthema aus der abwärts steigenden Tonleiter gebildet, im Gloria der F-Moll-Messe ist das Sündenbekenntnis und die Bitte um Erbarmung durch dieselbe in wundervoller Weise ausgedrückt, im Kredo bildet die in Gegenbewegungen geführte Tonleiter eine der einschmeichelntsten Stellen von bestrickendem Reiz. Fast in jeder Symphonie findet man ähnliche Beispiele, und es ist erstaunlich, wie Bruckner mit denselben Tonfolgen den verschiedensten seelischen Stimmungen überzeugenden Ausdruck zu verleihen vermag.

Charakteristisch für Bruckner ist, daß eine Reihe seiner Symphoniethemen in einfachster Weise auf den Dreiklang gegründet sind oder den Dreiklang zum Inhalt haben. Aber wie hat Bruckner dieses einfachste, jedem Kind vertraute musikalische Urelement angewendet? Wer Ohren hat, Musik zu hören, und möge er noch so ungebildet und unerzogen sein, wird von der bestrickenden Schönheit des Hauptthemas im 1. Satz der 4. Es-Dur-Symphonie oder der 7. E-Dur-Symphonie einen Hauch verspüren. Dort ist es ein pathetischer, hier ein festlich strahlender Dreiklang. Wie verschieden sind dann wieder die auf den Molldreiklang aufgebauten Eröffnungsthemen der beiden D-Moll-Symphonien, der 3. und 9.?

Man sehe sich den Endsatz der 7. Symphonie einmal darauf an, was Bruckner aus der Kadenz gemacht hat! Dieselbe kehrt regelmäßig wieder in mannigfachen Variationen, anfangs als harmonischer Schlußstein, nachher als selbständiges Motiv, immer aber mit überraschender Wucht. Wer kann sich dem überwältigenden Eindruck entziehen, den die Kadenz im 50. Takt des 1. Satzes der Romantischen macht, wie sie die Haupttonart in strahlender Schönheit einführt?

Eine andere musikalische Grundformel, die Sequenz, d. h. die Wiederholung der gleichen Akkordbewegung auf verschiedenen Stufen der Tonleiter, ist von Bruckner zu grandioser Wirkung gesteigert worden. Nie ist sie bei ihm ein aus Verlegenheit geborenes Ausfüllsel, wie wir es sonst oft als langweilig und trivial empfinden, sondern immer ein zweckmäßiges, vom musiklaischen Organismus verlangtes Ausdrucksmittel. Es sei als Beispiel für diesen Triumph der Sequenz erinnert an die Themengruppe, die die Überleitung vom Eröffnungsthema zu dem wuchtigen Hauptthema im 1. Satz der 9. Symphonie bildet, wo die Sequenz zu einer großartigen Steigerung verwendet ist. Die überwältigendste Verwertung der Sequenz finde ich bei Bruckner im Finale der 7. Symphonie; es ist die pompöseste Sequenz in der Musik aller Zeiten.

Genial ist Bruckner auch in seinen Pausen. Man hat früher wohl seine Pausen als übertrieben empfunden, seine 2. Symphonie ironisch als „Pausensymphonie" bezeichnet. Mit welcher Weisheit aber in den Symphonien die Pausen angewendet sind, wird sofort klar, wenn man den Versuch macht, dieselben auszulassen oder abzukürzen. Bald sind sie der Ruhepunkt, den die in ihren Tiefen aufgewühlte Seele nach einer gewaltigen Spannung braucht, bald sind sie der Ruf zur Sammlung für neue Eindrücke und Erlebnisse, immer sind sie ein wirknngsvolles Ausdrucksmittel. Zu ihrer Rechtfertigung hat Bruckner einmal Nikisch gegenüber den Ausspruch getan: „Ja, sehen Sie, wenn ich etwas Bedeutungsvolles zu sagen hab'. muß ich doch vorher Atem schöpfen." Bruckner ist der „Meister der Pausen"; außer August Halm in dem wundervollen Mittelsatz seiner D-Moll-Symphonie für Streichorchester kenne ich niemand, der der Pause zu so lebendiger Wirkung verholfen hätte.

Das Ohr braucht nicht musiktechnisch geschult zu sein, um diesen Gebrauch der einfachsten musikalischen Urformeln als schlechtweg großartig und im Vergleich mit ähnlichen Bestrebungen selbst der Klassiker als überlegen zu empfinden. Es ist mit Hilfe der guten Klavierauszüge auch einem unvollkommenen Spieler möglich, die von mir erwähnten Beispiele sich zu Gehör zu bringen und



neue zu suchen. Bruckner hat deshalb auch unter musikalischen Laien häufig und früh überzeugte Anhänger und begeisterte Bewunderer gefunden, wenn er bei Musikern von Fach und solchen, die Anspruch darauf machten, es zu sein, Verständnislosigkeit, Mangel an Sympathie, passivem Widerstand, ablehnender Kritik und selbst erbitterter Feindschaft begegnet ist.

Wie Bruckner zwei und drei selbständige Stimmen gegeneinander führt, wie er mehrere, oft in ihrem Charakter ganz verschiedene Themen zu schönstem Zusammenklang bringt, daß harmonische Akkordfolgen sich ergeben, ist staunenswert. Die Meisterschaft des Kontrapunktes ist es auch, welche die vierhändige Wiedergabe der Symphonien so unvergleichlich genußreich macht, besonders wenn man bald die untere, bald die obere Partie übernimmt.

Von überwältigender Wucht nicht bloß im technischen Aufbau, sondern auch in der Klangwirkung des Chors und Orchesters ist die Fuge am Schluß des Gloria der F-Moll-Messe. Sie wird sich allerdings nur dem vollkommen erschließen, der sie zum Gegenstand des Studiums macht. Der Wirkung des machtvollen Einsatzes der Umkehrung im Alt, während der Baß noch mit dem Thema in normaler Lage beschäftigt ist, kann sich niemand entziehen, selbst wenn er sich der kompositionellen Kunst nicht voll bewußt ist.

Auch ein Klavierspieler mit mäßiger Technik kann in das Verständnis der Brucknerschen Symphonien eindringen, wenn er die verschiedenen Hauptthemen aufsucht, wenn er untersucht, wo und wie sie von Bruckner wiederholt, abgeändert, umgekehrt, gedehnt werden. Er wird mit wachsendem Staunen sehen, was Bruckner aus seinen Themen macht.

Wenn er sie in der Durchführung seiner Symphonien in der Umkehrung bringt, so ist das nie ein bloßes technisches Kunststück, eine bloße kontrapunktische Spielerei, wie bei vielen seiner jüngeren Nachfolger, auch öfters bei Reger, sondern immer vollendete Kunst und vollendete Schönheit. Das Thema in seiner Umkehrung hat immer Eigenwert, es ist klanglich und inhaltlich immer ebenso gut wie ein ebenbürtiges neues Thema; nie haben Bruckners Umkehrungen und seine Bemühungen, das Thema und seine Umkehrung gegeneinander kontrapunktieren zu lassen, etwas Forciertes und Gequältes, immer sind sie von überzeugender Gewalt und von untadeliger klanglicher Schönheit und Fülle.

In dieser Beziehung kann Bruckner nur mit Bach verglichen werden, dem er aber in der Verwertung des Orchesterklanges überlegen ist.

Nur einige Beispiele von besonders glücklichen Umkehrungen:

Im 1. Satz der 8. Symphonie bringt die Durchführung das 2. G-Dur-Thema in der Umkehrung in Ges-Dur, auch das 1. Thema erscheint, zeitweise mit dem 2. kontrapunktierend, in der Umkehrung. Beide Tonfolgen klingen gleich schön.

Das feierliche mit dem 153. Takt in E-Dur einsetzende, von dem vollen Orchester pianissimo wiedergegebene Seitenthema im Finale derselben 8. Symphonie wird in der Durchführung von den Streichinstrumenten allein zunächst in Es-Dur wiedergebracht, und tritt dann in wundervoll klingender Umkehrung auf, wobei der Baß das Thema in normaler Lage kontrapunktieren läßt.

Besonders machtvoll wirkt die Umkehrung des Hauptthemas am Anfang der Durchführung im Finale der 4. Symphonie. Bruckner selbst sah dieses Finale als vorzüglich gelungen an, man konnte ihm eine Freude machen, wenn man diesen Satz als besonders glücklich bezeichnete. Er ist kompositionstechnisch vielleicht das vollkommenste von allen Finales, nicht bloß der Brucknerschen Werke, sondern der Sonaten und Symphonien aller Zeiten.

Das prickelnd geistreiche Anfangsthema im Finale der 7. Symphonie wird in der Durchführung bei F in kühnster wuchtiger Umformung zuerst vom vollen Orchester, dann bei N und O in der Umkehrung von den Streichern allein, endlich bei Q, Thema und Umkehrung kontrapunktierend, mit unerhörter Kraft vom Gesamtorchester gebracht.

Und endlich die grandiose Umkehrung des Hauptthemas im Adagio der 9. Symphonie, das gewaltigste Beispiel dieser Gattung, das auch von Bach nirgends überboten wird. Welche Wucht erhält diese Umkehrung durch die Blech- und Holzblasinstrumente, die abwechslungsweise in abwärtssteigenden Nonenintervallen Schritte von Titanen verkörpern!

Einen besonderen Reiz hat es zu beobachten, in welch geistreicher Weise Bruckner seine Themen variiert, wie er ihnen durch Dehnung oder andersartige Rhythmisierung oft einen ganz anderen Charakter verleiht. Hier sei auch der Hinweis gestattet, daß das Trio der 2. Symphonie so sehr an das Hauptthema des 1. Satzes der Eroika erinnert, daß von einem Zufall nicht die Rede sein kann. Welche Kühnheit und welcher Esprit, ein heroisches Motiv in ein graziöses Gewand zu stecken!

Beispiele von gelungenen Vergrößerungen oder Dehnungen der Themen findet man in der schon erwähnten Gloriafuge der F-Moll-Messe, in der Durchführung der 4. Symphonie und im Adagio der 9. Symphonie. Im 13. Takt der Durchführung des 1. Satzes der 8. Symphonie bringen die Hörner in wundervoller Weise das Hauptthema in der Vergrößerung, später bekommt das melodische Seitenthema in der Umkehrung durch die Dehnung eine überwältigende Kraft, noch gesteigert dadurch, daß das Hauptthema in der Vergrößerung damit kontrapunktiert. Und endlich der in der symphonischen Literatur einzigartige Schluß des Finales der 8. Symphonie, in dem die Hauptthemen der beiden 1. Sätze mit den Themen des letzten zu einem Akkord von nicht zu überbietender Großartigkeit zusammenklingen.

Jeder musikalische Laie kann sich leicht mit Hilfe der Klavierauszüge diese Herrlichkeiten zugänglich machen. Ein anregender Führer in die Brucknersche Welt ist August Halm, der in seinen Aufsätzen, besonders in seinem Buch „Die Symphonie Anton Bruckners" das beste über den Meister gesagt hat. Seine wundervollen Symphonien und Fugen für Orchester zeigen Bruckners Einfluß.

Halm gehörte zu der Brucknergemeinde, die sich anfangs der 90er Jahre um unsern Lehrer, Professor Emil Kaufmann in Tübingen, geschart hatte. Kaufmann war es, der mit seinem kleinen Chor und Universitätsorchester die erste Aufführung der F-Moll-Messe in Deutschland zustande brachte und ihr einige Jahre darauf eine zwei-

Aufführung folgen ließ. Durch ihn bin ich mit den Symphonien bekannt geworden, wir haben mit dem Lehrer begeistert die Werke Bruckners zunächst vierhändig gespielt; bei meinem letzten Besuch habe ich dem verehrten Lehrer, der nach einem Schlaganfall halbseitig gelähmt war, auf seinen Wunsch zwei Sätze der 8. Symphonie vorgespielt. Unserer Gemeinde gesellte sich wiederholt Hugo Wolf hinzu, durch seine Wiedergabe Brucknerscher Symphonien alle mit fortreißend.

Nach Bruckners 70. Geburtstag trat unser Kreis auch in persönliche Beziehung zu ihm. Professor Schmidt hat diesen Besuch anschaulich geschildert. In seinem einfachen Wohnraum im Schloß Belvedere in Wien, wo ihm die Gnade seines ehrfürchtig verehrten Kaisers für seinen Lebensabend eine würdige Stätte bereitet hatte, saß der Greis, seine Büste neben sich, der er die Hand auf die Schulter legte, sie von Zeit zu Zeit mit den Worten: „Liebes Brucknerle", zärtlich streichelnd. Er erzählte, daß er die Büste von seinen „Herren Gaudeamus" geschenkt bekommen habe. Sonst redete er wohl auch von seinen „Gaudeamusern", d. h. seinen Studenten. Dieser Ausdruck hatte angeblich eine Geschichte. Bruckner sollte einst einige Studenten gefragt haben, was denn das Lied Gaudeamus igitur bedeute, das er so oft von ihnen singen höre, und ein Spaßvogel soll ihm die Antwort gegeben haben, Gaudeamus heiße „wir Studenten", und igitur heiße „freuen uns". Seither habe er seine Zuhörer in der Vorlesung über Harmonielehre „seine Herren Gaudeamus" oder seine „Gaudeamuser" genannt. Natürlich handelt es sich dabei um eine Mystifikation. Wer dem lateinischen Text der F-Moll-Messe in so charakteristischer Weise musikalischen Ausdruck verliehen hat, mußte auch wenigstens die Elemente der lateinischen Sprache kennen, ganz abgesehen davon, daß dem Neunzehnjährigen in einem Zeugnis seines geistlichen Vorgesetzten vom 19. Jänner 1843 bescheinigt wurde, daß er „seine freyen Stunden mit allem Fleiß dazu verwendet habe, auch andere Kenntnisse, besonders in der für den Text der Kirchenmusik nicht überflüssigen lateinischen Sprache, zu erwerben."

Bruckners äußere Gestalt war frappant. Daß er eine auffallende Erscheinung im Wiener Straßenbild darstellte, ließ schon die groteske Gewandung, besonders die monumentale Hose, erkennen, in der der schwerfällige Mann seine Besucher empfing. Auf dem plumpen Körper saß ein interessanter Kopf mit eigenartiger Schädelbildung, die im Profil an einen römischen Cäsaren erinnerte, während das Gesicht, von vorn gesehen, den Eindruck eines wohlwollenden und klugen Dorfschulzen machte. Die Bewegungen waren unbeholfen, sein Auftreten eine Mischung von Hilflosigkeit und übertriebener fast bis zur Devotion gesteigerter Höflichkeit. Gerne sprach er von Hugo Wolf, dessen Musik er sehr hoch schätzte, und von seinen Schülern, besonders von Löwe und Schalk. In bedauerndem Ton äußerte er von letzterem: „Wie der Schalk den Wolf entdeckt hat, da war ich gar nichts mehr." Er freute sich über den Besuch aus Schwaben und gab seiner Freude in naiver Weise Ausdruck, daß seine Musik auch in Württemberg begeisterte Verehrer hatte.

So fern er von Eitelkeit war, so undenkbar aus seinem Munde Äußerungen des Selbstbewußtseins gewesen wären, wie wir sie von Hugo Wolf gehört haben, so sehr war ihm Anerkennung ein Bedürfnis. Sie erhob ihn und erleichterte ihm die Arbeit. Sein Respekt vor allem, was äußere Geltung in der Welt hatte, hatte etwas Naives. So sah er an dem Menschen Brahms, dem Weltgewandteren und Weltbekannteren, in die Höhe, obwohl er gelegentlich äußerte, daß ihm seine eigene Musik lieber sei. Einmal suchte er dieselbe Kneipe auf, in der auch Brahms mit seinen Freunden das einfache Abendbrot einnahm, setzte sich an einen Tisch in der Nähe und ließ den Bewunderten nicht aus dem Auge. Als derselbe, wie irgend ein hungriger Sterblicher, sich Wiener „Geselchtes" vorsetzen ließ, brach Bruckner in die Worte aus: „Was, der Herr Brahms ißt auch ein Geselchts?" Für Brahms hätte er Nektar und Ambrosia als würdigste Speise bestellt.

Grenzenlos war seine Verehrung für Wagner. Zu der Tristanaufführung 1865 nach München eingeladen, ließ er sich durch kein Zureden bewegen, sich in Wagners Gegenwart zu setzen. Die Frage Wagners, ob er ihn denn wirklich so hoch verehre, beantwortete er bei seinem späteren Besuch in Bayreuth mit einem Kniefall. Vielleicht um religiöse Bedenken zu zerstreuen, rechtfertigte er diese übertriebene Äußerung seiner Hochschätzung mit den Worten, er habe damit das Göttliche ehren wollen, das in Wagner Erdengestalt gewonnen habe.

Wagner war der erste, dem er eine Symphonie widmete, und zwar nach Wagners Wahl die dritte, später hat er die umgearbeitete erste dem Akademischen Senat als Dank für die Promotion zum Ehrendoktor der Universität Wien, die 4. dem Fürsten Hohenlohe-Schillingsfürst, das einzige Kammermusikwerk, sein Streichquintett in F-Dur dem Herzog Max Emanuel in Bayern, die 7. Symphonie nach ihrer glänzenden zweiten Aufführung durch Levi in München dem König Ludwig von Bayern, die 8. dem Kaiser Franz Joseph von Österreich, die 9. dem lieben Gott gewidmet. Als ihn der Kaiser zur Audienz empfing, nachdem er die Widmung der 8. angenommen hatte, und ihn aufforderte, sich eine Gnade auszubitten, bat Bruckner: „Wenn Majestät nur dem Hanslick sagen wollten, daß er mich nicht immer so runterreißt."

Noch sei eine weniger bekannte Anekdote mitgeteilt, die wir einer Erzählung Hans Richters verdanken. Als dieser die 8. Symphonie acht Tage nach dem Weihnachtsfest des Jahres 1892 in einem philharmonischen Konzert als einziges Musikstück aufführte, wartete Bruckner mit 48 dampfenden Faschingskrapfen am Ausgangstor auf Richter, um sie gemeinsam als Zeichen seiner naiven Anerkennung mit dem genialen Dirigenten zu verzehren.

Ein Beweis für die trotz aller Wunderlichkeiten eindrucksvolle und fruchtbare Lehrtätigkeit Bruckners ist die große Zahl bedeutender Schüler, die ihm mit Verehrung anhingen und begeisterte Propheten seiner Musik geworden sind. Allen voran Nikisch, der die 7. Symphonie aus der Taufe gehoben, in Leipzig, Hamburg und Berlin Bruckners Symphonien in glänzender Weise zu Gehör gebracht hat, und wiederholt, wie er mir nach einer großartigen Aufführung der 9. Symphonie erzählte, Bruckner, als dieser bei ihm zu Gast war, ermutigend zugesprochen



hat, dann Felix Mottl, Mahler, Stradal, Schalk und Ferdinand Löwe. Die beiden letzteren haben es sich zur Lebensaufgabe gemacht, das Verständnis für Bruckners Symphonien zu wecken. Löwe war der erste, der als der geborene Brucknerdirigent sämtliche Symphonien mit dem Kaim-Orchester in München 1897 zu Gehör gebracht hat. Der Schar der unmittelbaren Schüler Bruckners gesellen sich als weitere Verehrer und Bewunderer unter den berühmten Dirigenten hinzu: Levi, der nach der überaus eindrucksvollen Aufführung der 7. Symphonie Bruckner in einem Trinkspruch als den „größten Symphoniker nach dem Tode Beethovens" feierte, Johann Strauß, der Wiener Walzerkönig, der nach der Wiener Aufführung derselben Symphonie telegraphisch seine tiefste Bewunderung aussprach, Hans Richter, der die 8. Symphonie bei ihrer Uraufführung in Wien das ganze Programm des philharmonischen Konzertes ausfüllen ließ, endlich Muck, Pohlig und besonders Johann Herbeck, der glänzende Dirigent der Wiener Gesellschaftskonzerte und der Hofkapelle. Die Berufung des Linzer Domorganisten als Lehrer für Harmonie, Kontrapunkt und Orgel an das Wiener Konservatorium im Jahre 1868 war in erster Linie ein Verdienst Herbecks. Hätte dieser nicht schon im Jahre 1877 einen frühen Tod gefunden, so wäre der Widerstand gegen Bruckners Musik früher gebrochen worden. Als er die 3 Symphonie 1877 aufs Programm eines Gesellschaftskonzertes gesetzt hatte, meinte er: „Käme diese Symphonie als von Brahms komponiert zur Aufführung, das Publikum würde vor Enthusiasmus den Musikvereinssaal demolieren."

Nach Herbecks plötzlichem Tod mußte Bruckner selbst den Taktstock ergreifen, um die Aufführung möglich zu machen. Die Mehrzahl der Zuhörer zischte, nur wenige klatschten; wenn sich die komische Gestalt Bruckners verbeugte, so wurde gelacht und ironisch Bravo gerufen. Bei späteren Aufführungen von Bruckners Symphonien sorgten seine Schüler vom Konservatorium und der Universität durch manchmal allzu temperamentvollen und demonstrativen Beifall für den äußeren Konzerterfolg, während die maßgebende Kritik sich mit spärlichen Ausnahmen konsequent ablehnend verhielt. Eines der beschämendsten Dokumente der Musikgeschichte ist eine briefliche Bitte Bruckners an die Wiener Philharmoniker: „das löbliche Komitee möge für dieses Jahr von dem mich sehr ehrenden und erfreuenden Projekte der Aufführung meiner E-Dur-Symphonie Umgang nehmen, aus Gründen, die einzig der traurigen Situation entspringen in bezug der maßgebenden [Wiener] Kritik, die meinen jungen Erfolgen in Deutschland nur hemmend in den Weg treten könnte."

Verständlich, wenn auch unentschuldbar ist das Verhalten der Wiener Kritik aus dem Streit um Wagners Person und Musik, die die musikalische Welt in zwei sich hart bekämpfende Lager gespalten hatte. Bruckner galt mit Recht als ein Schildträger Wagners, und der Kampf gegen ihn galt hauptsächlich den wirklichen und vermeintlichen Beeinflussungen Brucknerscher Musik durch Wagner.

Wenn man aber die vielfach betrübenden und beschämenden Besprechungen Brucknerscher Symphonien nachliest, so verschwindet jeder Zweifel, daß die Gegnerschaft gegen seine Werke teilweise der boshaften und gehässigen Gesinnung des Kritikers, teilweise seiner Überheblichkeit und seinem musikalischen Unverstand entsprungen ist. Der Ton einiger Kritiker ist derart, daß das Urteil nur einem körperlichen Züchtigungsmittel überlassen werden könnte. Wenn ein Kritiker, das hämische und verständnislose Verhalten des Musikpopstes Hanslick noch übertrumpfend, über ein Wunderwerk wie die 7. Symphonie das Urteil fällt: „Bruckner komponiert wie ein Betrunkener", so gibt es dafür keine Worte.

Wer für den organischen Aufbau und die kunstvolle Gestaltung seiner Symphonien kein Verständnis hat, wer die schon erwähnten Schönheiten und Tugenden nicht kennt, nicht hört, nicht fühlt, hat auch nicht das Recht, sich als Kritiker aufzuspielen.

Einem wehrhaften Mann wie Brahms gegenüber wäre ein solcher Ton der Kritik unmöglich gewesen, ganz abgesehen davon, daß sein Freund Hanslick sofort seinen Schild vorgehalten hätte. Der geistig wie körperlich gleich unbeholfene Bruckner war wehrlos gegen rohe und gehässige Angriffe, um so wehrloser, als er außerordentlich verwundbar war und unter den Ungerechtigkeiten wie unter Geißelhieben schmerzhaft zusammenzuckte.

Einer der Hauptgründe, daß Bruckner sich nicht früher in Wien durchzusetzen vermochte, war seine Unfähigkeit, im Kreise bedeutender und gebildeter Männer als gleichgestimmtes Mitglied zu verkehren. Schuld daran war sein Mangel an Formen und allgemeiner Bildung. Seine groteske Art sich zu kleiden, seine unschönen Gewohnheiten beim Essen, mancherlei eigenartige Manieren waren auch für seine Verehrer auf die Dauer schwer zu verwinden. Der Mangel an Kinderstube wäre leichter erträglich gewesen, wenn er auf den Höhen der Bildung gewandelt hätte. Während Brahms, Wagner, Bülow alle Strahlen der Kultur in sich aufgefangen hatten, während Hugo Wolf mit seiner nach kümmerlichen Anfängen und Entgleisungen unterbrochenen Gymnasialbildung durch eisernen Fleiß und gewissenhafte Selbstbildung in wenigen Jahren sich auf eine hohe Stufe nicht bloß der musikalischen, sondern auch der Allgemeinbildung emporschwang und die Unbequemlichkeiten, Schroffheiten und Rücksichtslosigkeiten, die man bei ihm als Gastgeber in Kauf nehmen mußte und die namentlich einer taktvollen und geordneten Hausfrau die Freude an seinen Besuchen schmälerte, vergessen ließ, sobald man mit ihm in einen anregenden Diskurs geriet, war Bruckner ungebildet, er kannte die Literatur nicht, er hatte sich nie mit philosophischen Fragen beschäftigt, er hatte kein Urteil in Fragen der Kunst. Auch sein Verständnis für seinen Halbgott Wagner hat unter seinem Mangel an Erziehung und Bildung gelitten. Wenn er ihm als Musiker und Komponist, als Orchesterbeherrscher und Klangmaler kongenial und ebenbürtig war, für seine Qualitäten als Dichter, Philosoph und Kunstschriftsteller hatte er kein Verständnis. Er las wenig, seine Bibliothek beschränkte sich auf ein paar Bücher, besonders ein abgegriffenes Exemplar von Payers Nordpolfahrten, die bei seinem Tod vorgefunden wurden. Seine geistigen Interessen konzentrierten sich auf Musik und Religion.

Bruckner persönlich kennen zu lernen, war für jeden seiner Verehrer zweifellos interessant, und es war sicher-

lich reizvoll, dem verehrten Meister auch in seinen vier Wänden zu begegnen, um sich eine Vorstellung von seinem Äußern machen zu können. Geistige Anregung durfte man aber nicht bei ihm suchen, und auf die Dauer wäre, der Verkehr mit ihm unergiebig gewesen. So anziehend und förderlich er als Lehrer der Harmonie, des Kontrapunktes und der Komposition für viele seiner Schüler gewesen ist, der Inhalt seiner Gespräche und seiner Briefe überragte den Durchschnitt nicht, eine Unterhaltung mit ihm gehörte nicht zu den Höhepunkten des Lebens, wie das bei einem Besuch bei Brahms, Bülow oder Wagner der Fall gewesen ist. Er war ein großer Musiker, aber kein bedeutender Mann. Seine Freundschaft zu gewinnen und als Freund in die Tiefen seines Wesens einzudringen, mochte beglückend sein. Aber den Schlüssel zu seinem Innersten zu finden, konnte nur nach langem, intimem Verkehr gelingen. Man hatte ihm gegenüber den Eindruck einer Persönlichkeit mit reichem Innenleben, von absoluter Lauterkeit, Offenheit, Kindlichkeit, Zuverlässigkeit und Güte. Er war ein hervorragender Charakter, eine anima candida und ein Mensch, der unbeirrt die Mahnung des Evangeliums beherzigte: „Trachtet am ersten nach dem Reich Gottes!"

Für den Psychiater bietet das Studium seiner Persönlichkeit ein großes Interesse, ganz abgesehen davon, daß Bruckner in seinem 43. Lebensjahr wegen Störungen des seelischen Gleichgewichts für drei Monate eine Heilanstalt aufsuchen mußte und an Zwangsvorstellungen litt. Sicher war seine Gehirnkonstruktion eine eigenartige; ich kenne keine bedeutende Persönlichkeit in der ganzen Kultur- und Kunstgeschichte, die von so monumentaler Einseitigkeit gewesen wäre. 1824 geboren, hat er in den Jahren 1864 bis 1896 neun Symphonien, drei Messen, das Tedeum, den 150. Psalm, 23 weltliche Männerchöre, zwei geistliche Chorwerke, ein Streichquintett und, merkwürdigerweise, je ein Lied und ein Klavierstück komponiert. Von den ersten Symphonien an sind es lauter reife Meisterwerke, wenn auch eine Steigerung des Inhaltes und der Form des Aufbaues nicht zu verkennen ist. Seine bedeutendsten Werke, wie die 5., 7., 8. und 9. Symphonie, fallen in ein Lebensalter, in dem bei der Mehrzahl auch der Künstler Schaffenskraft und Erfindungsgabe zu erlahmen pflegt, darin Titanen wie Michelangelo, Tizian und unter den neueren Künstler Ed. von Gebhardt gleichend, wie er seiner verspäteten Entwicklung wegen C. F. Meyer zu vergleichen ist, der, nur ein Jahr jünger als er, auch erst lange nach dem 40. Lebensjahr, sein erstes Werk geschaffen und fast ohne Vorboten gleich ein untadeliges Meisterwerk der Welt geschenkt hat.

Wenn, wie wir gesehen haben, eines der Haupthindernisse für die allgemeine Anerkennung von Bruckners Meisterschaft seine persönliche Veranlagung war, so liegen andere Schwierigkeiten für das Verständnis seiner Werke in dem Charakter seiner Musik. Ich schweige von den mangelhaften Aufführungen, bei denen die Unzulänglichkeit des Orchesters und des Dirigenten die Größe seiner Werke nicht zum Ausdruck brachte. Weingartner z. B. hat durch die Wiedergabe der 6. Symphonie in Berlin und der 4. Symphonie in Stuttgart den Weg zum Verständnis Bruckners eher verriegelt.

Aber auch bei gelungener Darbietung erschließen sich Bruckners Meisterwerke nicht aufs erste Mal, so wenig wie die großen Werke der Klassiker. Ich möchte den Mann kennen lernen, der das Cis-Moll-Quartett, die 9. Symphonie Beethovens oder Bachs H-Moll-Messe beim ersten Hören begriffe. Selbst ein genialer Musiker und enthusiastischer Brucknerverehrer, wie Hugo Wolf, schrieb einst: „Von der 1. Symphonie verstand ich gar nichts bis auf das Scherzo und einiges aus dem ersten Satz, es soll aber kolossal sein", und einem genialen Kapellmeister, wie Levi, hat sich der letzte Satz der 7. Symphonie erst erschlossen, nachdem Bruckner das Werk am Klavier mit ihm durchgenommen hatte. Man wird gut tun, sich die Worte Hugo Wolfs zu vergegenwärtigen: „Bruckner, dieser Titane im Kampf mit den Göttern, ist darauf angewiesen, vom Klavier aus dem Publikum sich verständlich zu machen."

Es ist unerläßlich, die meisterhaften Klavierauszüge — die 4., 8. und 9. Simphonie spiele ich am liebsten zweihändig, für die andern empfehle ich die Bearbeitungen zu vier Händen — wieder und wieder zu spielen und zu studieren, wie wir es von Kindesbeinen an mit den Symphonien Beethovens gemacht haben. Eine ganz vortreffliche Hilfe, um den Schlüssel für die Brucknerwerke zu finden, sind die Veröffentlichungen von August Halm.

Wer beim ersten Anhören einer Brucknersymphonie mit dem Gefühl den Konzertsaal verläßt, etwas Großartiges zwar gehört, aber nicht erfaßt zu haben, der sei mit den Worten aus einem Brief Hugo Wolfs getröstet: „Daß Ihnen der letzte Satz der grandiosen 4. Symphonie von Bruckner noch nicht aufgegangen, kann ich ganz gut begreifen. Mir war dieses gewaltige Stück auch lange Zeit ein Rätsel. Dank des vor kurzem erschienenen zweihändigen Klavierauszuges der Romantischen bin ich nacheinander hinter alle diese tief versteckten Geheimnisse gekommen, und ich kann wohl sagen, daß gerade dieser letzte Satz zu den größten Wunderwerken gehört, die die Musik bisher aufzuweisen hatte. Ich kann jetzt die Symphonie fast auswendig spielen, und wenn ich jemals wieder nach Berlin komme und unser schöner Verein noch existiert, werde ich mich dem Verein als Brucknerinterpret am Klavier vorstellen. Ihr sollt dann Eure blauen Wunder erleben."

Man hat vielfach über die lange Ausdehnung der Brucknerschen Symphonien sich beklagt, und es ist nicht zu leugnen, daß sie eine lang anhaltende Anspannung des Gehirns verlangen. Die 8. Symphonie dauert etwa $^5/_4$ Stunden, das Adagio der Neunten annähernd $^1/_2$ Stunde. Am besten würde man dem Vorbild Richters folgen und nur eine einzige der Brucknerschen späteren Symphonien das Programm eines Abends ausfüllen lassen. Wer sich die „göttlichen Längen" Schubertscher Werke gerne gefallen läßt, darf auch gegen die lange Dauer Brucknerscher Sätze nichts einwenden. Die Dauer der Aufführung ist durch die Bedeutung des Inhaltes gerechtfertigt.

Das einzelne Thema ist schon der Taktzahl nach in der Regel sehr viel länger, als es z. B. in Beethovenschen Symphonien der Fall zu sein pflegt. Die „weite Bogenführung der Themen", die großen Linien findet man

sonst nur bei Bach. Für denjenigen, der Bruckner kennen lernen will, ist es von besonderem Reiz, die Hauptthemen der Klassiker mit den Themen Bruckners und Bachs zu vergleichen.

Bruckner hat aber nicht bloß längere, sondern auch zahlreichere Themen, als wir es von den älteren Symphonikern gewohnt sind. Man sehe sich einmal das Finale der 8. Symphonie auf die Zahl der Themen an. Sie quellen in verschwenderischer Zahl wie aus einem Füllhorn hervor und alle sind sie von strahlender Schönheit und adeliger Gestalt. Durchweg sind die einzelnen Themengruppen reicher ausgestaltet, und regelmäßig finden wir bei Bruckner eine weitere ausgebildete Themengruppe, die als Schlußthema oder Schlußmotiv des Hauptsatzes in den Symphonien der Klassiker nur in embryonalem Zustand vorhanden ist.

Öfters sieht es so aus, als ob in der Durchführung ganz neue Gedanken auftreten. In Wirklichkeit sind es aber nur Modifikationen und Variationen der Themen des Hauptsatzes, freilich zuweilen so charaktervolle Umbildungen, daß sie wie neue Themen anmuten.

Für viele ist dieser Reichtum zu überwältigend, er benimmt ihnen den Atem, und es geht ihnen wie den meisten Besuchern der Sixtinischen Kapelle und der Stanzen, daß sie nicht den Mut und die Ausdauer haben, in das Wundermeer der Herrlichkeiten bis auf die purpurnen Tiefen einzutauchen und sich die Perlen zu eigen zu gewinnen.

Befremdend ist für viele das langsame Gesangsthema in den 1. und 4. Sätzen, auch wenn sie die Schönheit der Melodie zugeben und empfinden. Es wirkt oft wie eine Vorwegnahme des Adagios. Bruckner hat überhaupt eine Vorliebe für feierliche Themen, selbst in dem rauschenden Finale der 8. Symphonie erfolgt bald ein Rückfall in die Komposition der bei ihm so häufigen, aber immer ergreifenden choralartigen Themen. Auch in den Scherzi begegnen wir gelegentlich fast feierlichen Themen.

Es ist also der Reichtum, der Adel, die innere Bedeutung seiner Musik, was sie für viele unnahbar macht, es ist die Größe der Brucknerschen Symphonie, die wie die Decke der Sixtina für viele etwas Erdrückendes hat. Die Brucknersche Muse schreitet majestätisch einher, aber nicht jedem ist es behaglich im Umgang mit Majestäten. Seine Themen haben etwas Gigantisches, oft Zyklopisches, etwas Reckenhaftes; aber nicht jedem Pygmäen ist es gegeben, die Furcht vor dem Verkehr mit Giganten zu überwinden. Glaubt man in den vier Takten des Eröffnungsthemas des 9. Adagios nicht den ersten Atemzug eines Titanen zu belauschen und Zeuge zu sein, wie er sich emporreckt und seine Arme nach den Strahlen des Lichtes ausstreckt, und hört man bei den Nonenintervallen des Fortissimothemas der Hörner nicht die Todesseufzer eines todwunden Übermenschen?

Die überwältigendsten Stellen Brucknerscher Werke sind seine Steigerungen. Unerhört und einzigartig ist die Kunst der Vorbereitung, des Aufbaues, der Kraftaufspeicherung und Kraftentfaltung dieser Höhepunkte, deren Klänge unser Innerstes bis in die tiefsten Wurzeln aufwühlen und erschüttern. Man spiele sich die Steigerung im Benedictus der F-Moll-Messe vor; wer erlebt bei diesen Tönen nicht tausend Wonnen? Bei einem Besuch in Leipzig schilderte Bruckner seinem Schüler Nikisch die Entstehung solcher Glanzstellen so, daß er „plötzlich den Himmel sich öffnen und den lieben Herrgott, die Engelchöre, den heiligen Petrus und den Erzengel Michael im Geist vor sich gesehen habe".

Eines der Hindernisse für das Verständnis Bruckners ist die Unmöglichkeit, sich unter den Themen „etwas zu denken". Bei Beethoven glauben wir oft menschliche Ereignisse, Erlebnisse und Schicksale wiedergegeben und reden uns ein, seine Musik deshalb leichter zu verstehen. Bei Bruckner gibt es keine Leidenschaften, seine Musik hat etwas Abgeklärtes. Nur selten wird unsere Phantasie angeregt, sich eine Szene von bestimmtem Charakter zu vergegenwärtigen, wie den Trauerzug beim Adagio der 7., die Jagd beim Scherzo der 4. Symphonie. Es ist absolute Musik, nicht Programm- oder Ausdrucksmusik. Am ehesten wird man, wie bei Schubert, an Naturstimmungen erinnert oder noch häufiger an religiöse Feste, an eine Begleitmusik zu pompösen Aufzügen. Im allgemeinen hat es seine Richtigkeit, wenn Louis, der Brucknerbiograph, sagt: „Von einer programmatischen Ausdeutung ist schlechterdings gar nichts für die Anbahnung oder Erleichterung des Brucknerverständnisses zu erhoffen."

Daß Bruckner selbst gelegentlich, z. B. für den ersten Satz der 4., den letzten der 8. Symphonie programmatische Erläuterungen gegeben hat, beweist nichts dagegen. Die erste Ausdeutung ist ein irreführendes Kuriosum, auch die zweite gibt keinen Schlüssel für den großartigen Bau des 8. Finales.

Wie fehl man greifen kann bei der programmatichen Ausdeutung der Musik, zeigen die grundverschiedenen Urteile Wolfs und Morolds über ihre Eindrücke vom Finale der 8. Symphonie. Während Morold darlegt, von Anfang an herrsche das religiöse Element vor, hier sei mehr ruhige Arbeit und stilles Beten als lauter Kampf, sagt uns Hugo Wolf, der Anfang sei der „Einzug des Schahs von Persien". Zweifellos ist es der letztere, der die Stimmung richtig gefühlt und im Sinne Bruckners geschildert hat.

Noch ein Wort über die Behandlung des Orchesters. Bruckner ist der souveräne Herrscher über alle Ausdrucksmöglichkeiten der im Orchester vereinigten Instrumente. „Er phantasierte auf dem Orchester, wie andere auf dem Klavier", den Klang seines Orchesters kann man nur als strahlend bezeichnen. Kein Künstler vermochte je seinen Gedanken einen glänzenderen Ausdruck zu verleihen. Die Klangfarbe ist immer unübertrefflich und überzeugend, nie ist einem Instrument eine fremde Rolle aufgezwungen und Gewalt angetan. Von welch bestrickendem Reiz ist das Scherzo und Trio der 9. Symphonie! Mit welch überlegener Gebärde sind hier die Farben gemischt, von welch pompöser Pracht sind die Klänge im Finale der 8., welche hinreißende Macht liegt in der Sprache seiner Tuben im Adagio der 7. Symphonie

Gottfried Keller hat von C. F. Meyers „Brokatsprache" gesprochen; so könnte man auch Bruckners Sprache zu bezeichnen versucht sein. Aber nie ist sie unmotiviert, nie hohl, nie gesucht, nie forciert, sondern immer der denkbar angemessenste Ausdruck des thematischen Inhaltes und der thematischen Aus- und Um-



gestaltung. Es ist eine königliche Gewandung, eine königliche Sprache.

Bruckners Werke sind nur als Schöpfungen einer religiösen Persönlichkeit zu verstehen. Bruckner war ein gläubiger Katholik, der die Lehren und Gebräuche seiner Kirche in Kindesart kritiklos annahm. Aus der Tiefe seines religiösen Wesens schöpfte er die Kraft zu seinem künstlerischen Schaffen. Wäre es anders gewesen, so hätte er seine F-Moll-Messe nicht aufbauen können. Aber nicht die Zugehörigkeit zu einer Konfession, zu einem der historischen Bekenntnisse war die Voraussetzung für seine Gedanken und seine Sprache, sondern das unerschütterliche Bewußtsein, daß hinter der mit den Sinnen wahrnehmbaren Welt noch eine Macht steht, das Gefühl der Abhängigkeit und Ergebung in diese überirdische Macht und der Verpflichtung zu ihrem gehorsamen Dienst.

Die Symphonien Bruckners sind, allen Gegnern zum Trotz, auf dem Siegeszug durch die Welt. Seiner Musik gehört die Zukunft. Der Weg zu Bruckner führt über Bach, Beethoven und Wagner. Die Themenbildung, die Linienführung und den langen Atem der Themen und ihre kontrapunktische Verwertung hat er mit Bach gemeinsam; die Technik der Sonatenform, allerdings in erweitertem Umfang und vertieftem Ausdruck, hat er von Beethoven übernommen, in der Gestaltung des Orchesterklanges ist er bei Wagner in die Schule gegangen.

Wie Bach der Schöpfer der gewaltigsten Chorwerke, Beethoven der unübertreffliche Kammermusiker, Mozart der liebenswürdigste Opernkomponist, Wagner der geniale Erfinder des Musikdramas, so ist Bruckner der größte Symphoniker. Er ist der König der Symphoniker, und die Klassiker würden ihm neidlos die Palme gereicht haben. Albert Knapp.

Der ewige Strom*).

Einführung in das rheinische Schrifttum.

Wir haben heute eine Literaturgeographie. Da die geistigen Strömungen eines Zeitalters aber nicht an den in die Landkarte eingezeichneten Grenzen Halt machen, sondern sich überall auszuwirken pflegen, wo sie die gleichen Kulturbedingungen antreffen, so ist in vielen Fällen allerdings schwer zu unterscheiden, ob ererbtes Blut oder Landschaft das geistige Gesicht eines Volksstamms prägt, oder ob nur Spiegelbild des Zeitgeistes uns daraus anschaut. Nicht so bei dem rheinischen Geisteswesen. Hier ergibt die Spektralanalyse ein sprechendes Farbenband.

Denn hier fließt der Schicksalsstrom des Volkes, an dessen Ufern bis auf unsere Tage der Schauplatz war, wo sich unsere Geschicke entschieden und unsere Kultur erbaute. Keltische Denkmäler, römische Bäder und Palastruinen, mittelalterliche Dome und Klöster, Burgen und Stadtmauern, Kaiserpfalzen und Zolltürme, Rokokoschlösser und Herrensitze, Brücken und Straßen, Kanäle und Eisenbahnen vereinigen sich zu einem Freilichtmuseum, einem Skansen der deutschen Entwicklung.

Hier wurde schon im 5. Jahrhundert die deutsche Heldensage lokalisiert. Der Taunus weiß von dem Bett der Brunhilde, Xanten ist Siegfrieds Heimat, Worms der Sitz König Gunthers, in der Tiefe des Stroms liegt das Nibelungengold. So wurde das Rheintal die Wiege der deutschen Dichtung. Ein fränkischer Mönch war es, Otfried, der Schüler des genialen Hrabanus Maurus, der im 9. Jahrhundert das erste Evangelienbuch und jenes „Lob der Franken" schrieb, in dem der Stolz, ein Rheinländer zu sein, ihm das vaterländische Wort diktiert:

Sie sint so sama kuani,
selb so thie Romani.

Im Kloster Siegburg entstand im 11. Jahrhundert das Lied auf den hl. Anno, den Erzbischof von Köln. Der rheinische Pfaffe Lamprecht dichtete das Alexanderlied dem Französischen nach. Rheinische Spielleute gestalteten die Sagen vom Salmon und Morolf, von König Orendel von Trier und St. Oswald. Bei Kreuznach stand die Burg des Minnesängers Friedrich von Hausen, der die Kunst der französischen Troubadours in die deutsche Lyrik einführte und zum ersten Mal in einem deutschen Lied die Sehnsucht aufklingen läßt: „Waer ich iender umb den Rhin!" Dieselbe Klage, die nachher ihren sehnsüchtigen Kehrreim „alumbe den rin", oft nur des geliebten Namens willen, in die Lieder der Minnesänger flocht.

„Umb singens willen wolt ich ziehen an den Rin;
mir wart geseit, wie hie die besten senger sin."

dichtete Barthel Regenbogen, der Kunst- und Zeitgenosse Frauenlobs, des Gründers der Meistersingerschule in Mainz, wo vielleicht auch Heinrich von Ofterdingen beheimatet war, der Herausforderer zu dem Sängerkrieg auf der Wartburg.

Wie das Liebeslied des 13. Jahrhunderts von den Burgen rheinfränkischer Rittergeschlechter ausging, so hatte auch der neue Geist der Mystik im Rheintal sein Paradies. Auf dem Rupertsberg dichtete im 12. Jahrhundert Hildegard von Bingen, die erste Frau des göttlichen Schauens, ihre heiligen Lieder und Visionen. In abgeschiedenem Hochtal des rheinischen Gebirgs schrieb Elisabeth von Schönau, ein Wunder physischen und geistigen Lebens, ihre religiösen Betrachtungen und Heiligenbriefe. Das ganze 16. Jahrhundert stand im Zeichen der rheinischen Stämme. Denn in den Adern aller Führer der herrschenden Strömungen, Humanisten wie Reformatoren, rollte fränkisches Blut. Und das ererbte Blut rollte fort von Geschlecht zu Geschlecht über den Mainzer Gutenberg, über Brentano, den Führer der Romantik, bis zu dem großen Rheinfranken Goethe.

Man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, wie am Mittelrhein allenthalben einstige Fürstenschlösser als Verwaltungsgebäude, Jesuitenkollegien als Schulen, alte Kirchen als Kasernen, Burgruinen als Landsitze, Klosteranlagen als Bauernhöfe und Mauttürme als Wahrschaustationen eingerichtet sind; braucht nur an jene Pestprozession zu denken, die noch heute von Kruft bei Andernach nach Notgottes im Rheingau zieht, mit betend erhobenen Armen das alte, aus der Limburger Chronik

*) Einführung aus dem im Erscheinen begriffenen Sammelbuche „Der ewige Strom", das rheinische Erzählungen von Brües, Eulenberg, Moreck, Philippi, Ponten, Raymann, Sch fer, Schmidtbonn, Schwarzkopf, Sternberg, Stückrath, Winckler und Zech enthält. (Verlag „Der Garten Eden", Dortmund.)

überlieferte Geißlerlied singend „Nu recket uf die uwer hende, daz Got daz große sterben wende", um zu versehen, wie eng Vergangenheit und Gegenwart hier noch ineinandergreifen — der grundlegende Unterschied von anderen deutschen Landschaften, wo neue Saat jungfräulichen Boden vorfindet, während sie am Rhein in uralte Muttererde fällt, in der sich die Ahnenformen einer langen Stammesgeschichte abgelagert haben.

So stetig diese Entwicklung auch gewesen sein mag — die Chatten haben seit dem Jahre 11 v. Ch. ihre hessen-nassauische Scholle, auf der sie auch in den Stürmen der Völkerwanderung sich behaupteten, bis heutigen Tages nicht verlassen — so leuchtet doch ein, daß auf einem Gebiet von solcher Ausdehnung, einem Gebiet, wo sich die Kurven aller geistigen Bewegungen von jeher überschneiden, kein feststehender, einheitlicher künstlerischer Typus sich ausbilden konnte.

Jedenfalls kein solcher, wie ihn Sternheim kennzeichnet, wenn er die mittelrheinische Geistigkeit, deren pünktlichsten Niederschlag er in Goethe erkennt, „höchstens angemessen versonnen, niemals entrückt" findet.

Es ist davon auszugehen, daß die Gaben eines Volksschlags in innigstem Zusammenhange stehen mit dem wirtschaftlichen Problem. Denn Literatur und Kunst stellen einen Überschuß wirtschaftlicher Kräfte dar und werden daher von den Bedingungen und Erträgnissen materieller Arbeit mitbestimmt. Nun ist nicht zu verkennen, daß überall da, wo eine Überkultur des Bodens stattfindet, der Volksschlag nüchtern wird, namentlich dann, wenn der proletarische Geist im Gefolge der Überkultur einzieht. Und beide Vorbedingungen sind am Mittelrhein vorhanden, in dessen sonnigen Tälern, von dem Hungergürtel der Rhön, des Spessart, des Hunsrücks, des Westerwalds und der Eifel umzogen, der Ackerbau seit Jahrhunderten als eine Luxusindustrie galt und der Winzer auf die Schwelgerei des Adels, der Fürsten und der reichen Handelsstädte spekulierte und sich in Zeiten der Not selbst zum Lumpen trank. Aber obwohl hier die Stammburgen des vierten Standes waren, ehe der danteske Höllenrachen der rheinischen Hochöfen und Zechen das industrielle Proletariat ausspie, ist der Rheinländer — wie er in der Einflußsphäre seines germanisch-romanischen Grenzlandes nicht entnationalisiert, sondern zur freiesten Entfaltung und treuen Bewahrung seines Stammescharakters geführt worden ist — auch in dem, von politischen Verschiebungen und wirtschaftlichen Notwendigkeiten ihm aufgedrungenen Kampf ums Dasein nicht ernüchtert, sondern geistig sublimiert worden, bis er elastisch genug war zu jeder wirklichkeitsfremden Ekstase.

Seid umschlungen, Millionen! Aus einem Abgrund von Leid heraus schuf Beethoven die Symphonie an die Freude. Schon in dem Werk dieses Titanen würde die Spannweite der rheinischen Seele offenbar, auch wenn Hildegard von Bingen, Elisabeth von Schönau, Stephan Lochner und Meister Wilhelm von Köln nicht ihre mystischen Himmel über uns wölbten. Wie sich denn der Hang zur Mystik durch die ganze Entwicklungsgeschichte des rheinischen Geisteslebens zieht, von Meister Eckhart über Jung-Stilling bis zu Stefan George. Nein, nicht nur im Mittelalter lagen die Quellen für alle tieferen Dichtungen am Rhein. In verklärende Höhen zu erheben, was die Zeit am tiefsten bewegte, war die Sendung der rheinischen Franken bis auf Goethe. So spiegelte sich die heitere Monumentalität der Stromlandschaft in der Stammesseele wider.

Freilich ohne daß die Landschaft zunächst mit ihren geistigen Inhalten an der Seele ihrer Bewohner schuf. Die milde, hesperische Luft, die die Traube des Johannisbergs und des Steinbergs reifte, hat auch das Temperament und die Sinnesfreude des rheingauischen Winzers gebildet. Der Strom, der von jeher das Element der die Wasserläufe aufwärts steigenden Franken war, hat das fahrlustige Schifferblut geschaffen, das schon die mittelalterlichen Kirchenfürsten des Rheintals nach Italien trieb, und ein auf Schleppzügen wohnendes und sterbendes Volk heranzog, das immer neuerungslustig zwischen Heimat und Fremde hin und her wogte. Die goldne Pfaffengasse forderte den Unternehmungsgeist kühner Reeder und Handelskönige heraus, die gewaltige, mit Seehäfen wetteifernde Binnenhäfen an der weltverbindenden Verkehrsstraße anlegten, Fabriken und Arbeiterstädte aus dem Boden stampften und die Riesenstädte der Bergwerke unter der Erde erbauten, wo das nackte Volk Vulkans im Schein der Grubenlampen sich in glitzernde Kohlenfelsen gräbt. So arbeitete Klima, Landesbeschaffenheit und Bodenkultur an dem Charakter des Volksschlags.

Denn die Landschaft wurde als seelisches Erlebnis erst um die Wende des 18. Jahrhunderts entdeckt.

Zwar erklingt des Rheines Lob schon in grauer Zeit. Schon im Jahre 530 dichtete der Kanzleischreiber des Mainzer Bischofs Rather „schöne Carmina" auf den Silberstrom, und in dem Schatzkästlein, das der Chronist Rupertus Geramanus im Jahre 750 schrieb, begegnen wir bereits jenen Legenden von dem Bösen, der vor dem aus der heiligen Flut geschöpften Sprengwasser flieht; von dem Schiffer, der ein Bild der Nahrung Christi schnitzen läßt, weil ihm die Mutter Gottes in dem Kahn, den sie ihm bescherte, gleichsam die himmlische Lebensmilch dargereicht; von der Rheinwassertaufe der hl. Bilhildis, oder von dem Schiffsfest unter Bischof Rudhard, das man mit Sängern und Fiedlern zum Danke für die Errettung von der Seuche feierte. Hrabanus Maurus besang den Becher mit dem Himmelsnektar und die Meistersinger der Mainzer Schule dichteten des Allerherzenstromes Ehrenpreis.

Allein nirgends in diesen Hymnen ist die Schilderung der Natur Selbstzweck. Wie damals allgemein, bildet sie nur die Staffage zu religiösen Gedanken, in denen das Naturempfinden völlig aufging. Denn die Landschaft, die dem Altertum und Mittelalter noch als unbekannte Wildnis erschien, bereitete dem Wanderer jener Tage mehr Grauen als Entzücken; und so ist es zu verstehen, daß Dürers Reisetagebuch von 1520 zwar nüchtern Ausgaben und Zollstätten verzeichnet, aber mit keiner Silbe von den Eindrücken seiner Rheinfahrt berichtet, ebensowenig wie 200 Jahre später noch Haller, obwohl dieser mit seinen „Alpen" zum Vorkämpfer eines entwickelteren Naturgefühls geworden ist. Selbst der geniale Landschaftsschilderer Georg Forster nennt das Stromtal noch 1790 eine traurige Gegend mit nackten Ufern und geschmacklosem Gemäuer. Auch in Hölderlins schöner Rheinode

ist der Strom nur ein Sinnbild des menschlichen Lebens, und die zopfige Poesie des Hölty und Claudius begnügt sich mit dem Lobe des Weins. Zwar gab es damals zwei berühmte literarische Wallfahrtsorte am Rhein, Pempelfort bei Düsseldorf, das Gut Fr. Heinr. Jacobi's, und das Haus der Frau La Roche in Ehrenbreitstein, wo sich alle, durch Talente hervorragende Persönlichkeiten von nah und fern versammelten, aber auch dieser Kreis erlesener Geister, die es noch liebten, in Rokokoparks zu promenieren, und eine von der Schere des Gärtners nicht zugestutzte Natur roh und barbarisch fanden, hatte für die Reize und Wunder der großen Stromlandschaft mit ihren Fjord- und Seebildern, ihren Teufelsleitern, Inselwildnissen und Perlmutternebeln kein Organ.

„Da eröffnete sich mir der alte Rhein!" Aber nicht Goethe hat das neue Landschaftsideal aufgeschlossen, das sich in diesem Wort anzukünden scheint. Die blaue Blume der Romantik war aufgeblüht: jene große geistige Erneuerung, die Wissenschaft, Religion und Kunst durchdringend, eine Universalpoesie des ganzen Lebens schaffen wollte und, sich von der Diesseitigkeit des Klassizismus und der Aufklärungszeit abwendend, die wahre Schönheit in dem magischen Ausgleich zwischen Menschheit und Gottheit suchte. Es ist klar, daß eine Weltbetrachtung, die alles Irdische von höheren, über die gemeine Wirklichkeit hinausdeutenden Kräften erfüllt und auch den Menschen nur im Ur- und Allgefühl verhaftet sah, andere Augen für die Landschaft mitbrachte, als die bisherige, an den Grenzen der Erfahrung, Vernunft und Ethik stehenbleibende Lebensrichtung. So löste die romantische Bewegung nicht nur eine starke Belebung des Natursinns aus, sondern führte die deutsche Dichtung auch wieder auf den heimatlichen Boden zurück, entzündete das Studium der deutschen Vergangenheit und wirkte sich schließlich das Ideal der gotischen Gesamtgeistigkeit aufnehmend, in der Idee des neuen Deutschen Reiches aus, als dessen Sinnbild die Vollendung des Kölner Dombaues am Ende ihres Weges steht.

„Nirgend werden die Erinnerungen an das, was die Deutschen einst waren und was sie sein könnten, so wach wie am Rhein" — schrieb Friedrich Schlegel 1806. Doch wenn auch der patriotische Schmerz über den Verlust des Stromes in den Tagen des Rheinlandes nicht dorthin verwiesen hätte — hier war das Baduz der romantischen Träume. Denn hier, in dem Stromgebiet mit dem vielverästelten Netz seiner Nebenflüsse und Waldtäler, wo sich die Elementarkräfte mit geheimnisvollen Runen in den Felsengrund der Erde schreiben; hier, an der Geisterheerstraße der Geschichte, wo das vergangene Leben alter Städte und Burgen aus dem Zauberspiegel grüner Fluten widerstrahlt; hier, in dem Reich der Sage, wo Klippen in Stein verwandelte Jungfrauen und schäumende Wogen die Reigen von Wassergeistern sind — hier schien alles Äußere tatsächlich ein in Geheimniszustand erhobenes Inneres und alles Leben jener Märchenzustand zu sein, den der romantische Sinn als das wahre Leben ansah.

So entdeckte Brentano die Rheinromantik mit der ganzen Feerie ihrer Wogen-, Licht- und Waldstimmungen und schrieb, mit der Gitarre im Arm wie ein Troubadour die Ufer entlang ziehend, jene Dichtungen, in denen das Chaos durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmert, und machte den Strom zum Mittelpunkt einer Wunderwelt von Rheinmärchen, die wie der Müller Radlauf oder das Murmeltierchen alte Sagenzüge mit freier Erfindung zu entzückenden Gebilden volksmäßiger Phantasie verbinden.

Diese Bewegung, unterstützt von Bettina Brentano, deren „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" zum Evangelium schwärmerischen rheinischen Naturgefühls wurde, und mächtig gefördert durch Arnim, Görres, die Brüder Grimm, die Kunstsammlungen der Brüder Boisserée in Köln und die Wiederherstellung der Düsseldorfer Akademie mit Cornelius an der Spitze befruchtete das Geistesleben Deutschlands so lange, bis die Führung aus den Händen jener bedeutenden Erscheinungen auf schwächliche Epigonen überging. Wie Brentanos Kraft selbst daran vergeilte, daß er das Dasein zur Poesie gestalten wollte, an die Stelle der sittlichen Idee tatenlose Überfruchtung des Gemütslebens setzend, so lief sich die Rheinromantik schließlich in Butzenscheibenlyrik, Rheinweinpoesie und sentimentalen Dampferfahrten tot, bei denen der echoweckende Hornstoß eines am Fuße der Lorelei hausenden Invaliden den Gipfel der Gefühle bildete. Aber bald war nicht mehr die Lorelei mit dem Zauber ihres Gesanges die gefährlichste Stelle am Rhein, sondern — das Binger Loch, das die nautische Kunst des Schleppkapitäns auf schwere Proben stellte.

Eisenbahnen durchrasten auf beiden Ufern das Idyll; phantastische Eisengerüste der Industrie und moderne Bauten schlugen Breschen in die Ruinenherrlichkeit; und das neue Zeitalter stellte nicht mehr die Äolsharfe der Gefühle auf, um jede Stimmung der Luft aus dem Unendlichen zu fangen. Kranen und Fördertürme, Werften und Hüttenwerke, rußende Schloten und rauchende Schutthalden widerlegten die pantheistische Vorstellung, daß die Erscheinungswelt die Materialisation des Göttlichen sei. Die Erde war Menschenwerk geworden. Man mußte sich daran gewöhnen, die Landschaft realistisch anzusehen. Film und drahtlose Telegraphie entlokalisierten sie, und der expressionistische Betrachter, dem sie nur die Verkörperlichung seines geistigen Ichs bedeutete, entkleidete sie ihrer besonders gearteten Naturschönheit, da er seine übersinnlichen Menschenkräfte unter jedem Himmelsstrich in namenlosem Wald und Strom verstofflicht fand.

Der Pendel der Kunst schlug nach der entgegengesetzten Seite aus. Es gibt drei Werke der jüngsten rheinischen Literatur, die in seltsamer Parallelität den Eindruck erwecken, als seien sie von der Furcht vor der Wiederkehr der Rheinromantik eingegeben: „Die unterbrochene Rheinfahrt" von Wilhelm Schäfer, „Die erste Rheinreise" von Josef Ponten und „Der Rheinländer" von Karl Sternheim; eine Gattung von Novellen, die mit dem Bildungsroman verwandt ist, wie ihn Goethes „Wilhelm Meister", Jean Pauls „Hesperus", Tiecks „Sternbald" oder Novalis' „Ofterdingen" vertreten. Aber während Novalis eine Apotheose der Poesie beabsichtigt und seinen Minnesänger auf der Fahrt nach der blauen Blume zum Dichter und siderischen Menschen werden läßt, gehen die Helden der modernen Erzähler den entgegengesetzten Weg. Die Rheinfahrt, in den Biedermeierreisen Weitzels und Brauns noch ein Schaukeln



auf den Wogen der Schönheit, wird — das Desillusionierende schlechthin. Als Fremdlinge in der Wirklichkeit, gehen die beglückten Jünglinge Schäfers und Pontens an Bord, aber was sie dort erleben, zertrümmert den Schaukasten ihrer Knabenträume, und als sie aussteigen, bleibt das Kleid ihrer Jugend auf dem Rheindampfer zurück. Erziehung zum Manne! Sternheim geht in der Ernüchterungstendenz noch weiter. Er läßt einen zugewanderten Anempfinder auf dem klassischen Boden der Lebensfreude zu einem jener nüchternen Schaumschläger sich veredeln, die mit dem überkommenen Bildervorrat mechanisierter Metaphern ihr unfühlendes Spießertum verdecken, und ironisiert damit sprichwörtliche rheinische Begeisterung.

Aber es gibt eine Romantik, die mit einer künstlerischen Schule oder geistigen Mode nichts zu tun hat, sondern einen jener Ströme zu bilden scheint, die dem ewigen Bestande unseres Dichtens und Denkens angehören.

> „Nicht Träume sind's und leere Wahngesichte,
> was von dem Volk den Dichter unterscheidet.
> Was er inbrünstig bildet, liebt und leidet,
> es ist des Lebens wahrhafte Geschichte."

Und dieses Mitschwingen der höheren Wirklichkeit verträgt sich daher auch mit dem Wirklichkeitssinn des modernen Tatmenschen. Jedenfalls klingt diese Saite noch heute vernehmlich mit in der rheinischen Mentalität, jener unter Einschuß keltischen, römischen und fränkischen Blutes entstandenen Mischung zwischen schwerblütigem germanischem und beweglichem, sinnen- und festfrohem romanischem Wesen. Und vielleicht stellt gerade das veränderte Landschaftsbild des modernen Westens den vollkommensten Ausdruck der rheinischen Doppelnatur dar. War der Rhein nämlich jeweils die geistige Pulsader des Reiches, so hat er auch von jeher Fürsten, Feldherrn und Kaufleute von Weltruf hervorgebracht, und es ist daher kein Zufall, daß von seinen Häfen und Kohlengruben, von seinen Spinnereien und Reedereien, von seiner Schwereisenindustrie und Schiffahrt die Weltwirtschaft Deutschlands ausgegangen ist, die nun der Landschaft ihren eigenartigen Stempel aufdrückt. Die Feuerfackeln der Essen lodern um gotische Dome; donnernde Eisenbahnbrücken und stampfende Handelsflotten dröhnen über und neben dem Säuseln verträumter Pappelauen; das gewaltige Lied der Arbeit klingt in die Gebete der Weinbergprozessionen; die Göttin Industrie hängt ihre Schwebebahnen über gelichtete Waldhänge und aufgesprengte Felstheater; die Laute der Wandervögel spielt mitten im Hämmertakt der Werkstatt Deutschlands.

Scheinbar ohne zentrale Harmonie und dennoch ein einheitliches Ganzes, dermaßen, daß manche Uferstrecken eine einzige, in zahllose Städte, Städtchen und Dörfer zerstreute Riesenstadt zu bilden scheinen. Und wie das nahe Nebeneinander und Ineinander von amerikanischem Industrialismus und urzeitlicher Wildnis, von Wasser und Land, Idyllischem und Heroischem, von Geschichte und lebendigster Gegenwart, von Klausnerzellen verfeinerter Geistigkeit und Hochburgen groben Materialismus die Eigentümlichkeit der von allen Interessen umworbenen, allen Einflüssen offenen großen rheinischen Kulturstraße ausmacht, so bildet auch das zeitgenössische Kunstschaffen hier einen Braukessel, in dem sich die verschiedenen Geisteselemente mischen. Alle Schattierungen der künstlerischen Entwicklung seit Heine schillern bunt ineinander, und im vielverschlungenen Rhythmus reicher Mannigfaltigkeit durchspielen sich Schatten und anglühende Morgengeister. Neben der geschichtlichen Richtung Riehls und Müllenbachs, dem Realismus der Klara Viebig und Nanny Lambrecht, und dem rheinischen Optimismus Herzogs und Lauffs geht die klassische Strenge Wilhelm Schäfers und die legendäre Phantasie Schmidtbonns einher. Die neue Romantik Eulenbergs, das soziale Weltbürgertum Paquets, die Mystik Stefan Georges und Otto zur Lindens rauschen zusammen mit der Frömmigkeit Röttgers und der „Weiße Reiter"-Gruppe, mit der Arbeiter- und Industriedichtung Zechs und der Werkleute auf Haus Nyland, der erdenschwerebefreiten Bildfreudigkeit von Brües und Zerkaulen und dem Expressionismus Hasenklevers: Viele Wellen, große und kleine, in dem ewigen Strom.

Leo Sternberg.

Jakob Böhme.

Unter den geläufigen Namen unserer Großen ist kaum einer so leichtfertig genannt wie der von Jakob Böhme, der von 1594 bis 1624 in Görlitz Schuhmachermeister war und durch seine Schriften ein Brunnquell deutscher Geistigkeit wurde. Hegel datierte von ihm den Anfang der neueren Philosophie, Schlegel und Schelling pflügten mit seinem Kalbe und ausgerechnet Feuerbach, der Bekämpfer des Unsterblichkeitsglaubens, versuchte sich an seiner Metaphysik. Ebenso ausgerechnet bildete sich in England die Gesellschaft der „Philadelphisten" aus der Böhmischen Sekte, die ihn als Grundlage einer neuen Religiosität lebendig zu machen versuchte. So ist er gewissermaßen nach zwei Seiten ausgeflossen und zwar so gründlich, daß er uns selber trocken wurde: der Vielgenannte wird in seinem Volk kaum noch gelesen, und kann auch kaum noch gelesen werden, weil nicht nur seine Sprache, sondern auch seine Anschauung zu sehr zeitgemäß, zu sehr belastet ist. Ihn einen Philosophen zu nennen oder ihn als solchen zu lesen, steht der heutigen Schulwissenschaft nicht mehr an; als Mystiker fällt er gegen Ekharts Klarheit ins Unverständliche zurück; so bleibt er als Pietist übrig, freilich als einer, dem weder Spener noch Francke noch sonst einer an Tiefe gewachsen war.

Nun hat der Furche-Verlag den kühnen Versuch unternommen, ihn durch eine Auswahl aus seinen Schriften wieder lebendig zu machen. Er hat offensichtlich viel Liebe daran gesetzt: Professor D. Wilhelm Goeters in Bonn besorgte die Auswahl und Ehmcke überwachte den Druck in seiner Fraktur. So ist ein schöner Band herausgekommen, der letzten Endes doch nur ein Sammelstück für den Bibliographen (die Auflage ist mit 750 Exemplaren numeriert) oder ein Andachtsbuch vergrübelter Protestanten bleiben wird. Ob ein Mehr möglich war, das ist die Frage. Gewiß zeigt unsere Zeit eine erwachende religiöse Inbrunst und eine tapfere Entschlossenheit, mit der Aufklärung aufzuräumen. Aber was sie sucht, ist letzten Grundes doch das Gegenteil dessen, was sie bei Jakob Böhme finden kann. Er ist gewissermaßen der erste Versuch, in die Verzwicktheit der lutherischen Orthodoxie hineinzuleuchten; aber er selber hat von dieser Verzwicktheit ein allzugroßes Teil behalten; es liegt auf seiner tiefen Einsicht wie Asche, und wenn wir hineinblasen, sie blanker zu sehen, stäubt sie nur in unsere Augen. Es ist aber durchaus nicht so, als ob wir seiner Einsicht nicht mehr bedürftig wären; die Weite seines Gottesbegriffs geht auch über die heutige Theologie noch immer hinaus, die wohl mit dem Schöpfer des Guten aber nicht des Bösen fertig wird, was eben Böhme vermochte. So kann man nur wünschen, daß sein Brunnen

doch wieder flösse und daß zum wenigsten die Theologen daraus schöpften. Ihnen freilich wird mit dieser nur wenig umfänglichen Auswahl zu wenig gedient sein. So hängt die schöne Ausgabe tatsächlich in der Luft, wenn sich nicht einige hundert Gemüter in Deutschland finden, denen all diesen Bedenken zum Trotz Jakob Böhme dennoch ein Erlebnis sein kann. Für unser Volk, d. h. für seinen Geisteszustand wäre es kein schlechtes Zeichen, wenn diese Gemüter vorhanden wären. Der schöne Band kostet schließlich in Halbleinen nur 60 Mark. B.

Das Gestirn des Paracelsus.

Im vierten Heft des vergangenen Jahrgangs hat Erwin Ackerknecht einen Aufsatz über den deutschböhmischen Dichter E. G. Kolbenheyer geschrieben, der seit dem Krieg in Tübingen wohnt und damit gewiß kein Schwabe, aber immerhin ein rheinländischer Landsmann geworden ist, dessen wir uns herzlich freuen. Das letzte Werk seiner beträchtlichen Fracht war „Die Kindheit des Paracelsus“, welcher Band als erster einer Trilogie herauskam, die mit dem seltsamen Arzt aus dem Einsiedelland das Bild ringenden Menschentums geben will. Nun ist als erste Frucht der Nachkriegszeit im Schatten unserer Heimat der zweite Band als „Das Gestirn des Paracelsus“ erschienen und wir sehen die Hoffnung Ackerknechts erfüllt, daß sich Kolbenheyer damit als einen der großen Meister des historischen Romans bestätigen würde.

Einen Roman aus jener Zeit der Weltwende, da Erasmus hinging und Luther aufkam, ist nicht so leicht zu schreiben, wie sich das all jene wagemutigen Dilettanten denken, die einen historischen Mantel anziehen und damit durch die Welt fabulieren. Kolbenheyer ist ein Dichter, und das besagt in diesem Fall, daß er um eine Dichtung (d. h. Ballung) jener Zeit zu geben, sie erst ganz in sich haben muß. Niemand, der die 478 Seiten dieses zweiten Bandes gelesen hat, wird daran zweifeln, daß Kolbenheyer ohne weiteres in dieser Zeit — wenn eine Rückerwachung kein zu kühner Gedanke ist — aufwachen und als ihr recht geborener Sohn in sie hineinmarschieren könnte. Wie er alles und jedes, die großen und kleinen Dinge der Zeit beherrscht, mehr noch, wie er von ihnen erfüllt, ja wie er ihr Kind scheint: das ist trotz Faust und Tasso und trotz Kohlhaas und den Zürcher Novellen des Meisters Gottfried beispiellos. Ja, es will einem scheinen, als sei so restlos überhaupt noch kein historischer Roman geschrieben worden. Am vollkommensten zeigt sich diese Eintauchung in der Sprache; es stehen alte Schweizerlieder in dem Buch, von denen ich nicht feststellen kann, sind sie überliefert oder von Kolbenheyer, so gleicherweise gehören sie in das Buch und in die Zeit.

Freilich, diese historische Eintauchung der Sprache macht das Buch schwer und allen auf leichtes Lesen gerichteten Gemütern ungenießbar. In seinem Spinozaroman blieb Kolbenheyer gewissermaßen noch in einer modernen Sprachweise; hier wirft er — wie in seinem „Pausewang“ — alle Rücksicht beiseite und geht in den alten Stiefeln. So sehr tut er dies, daß man ihn garnicht mehr altfränkisch nennen kann; er ist wahrhaftig ein Kind jener Zeit geworden und spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Da müssen wir denn bald erkennen, es ist ein besserer Schnabel als der unsrige; er weiß anders zu hacken, und wenn wir danach genötigt sind, wieder modernes Deutsch zu reden, will es uns weich und lau und schwächlich scheinen und unserer Zunge nicht mehr behagen.

Immerhin, dies alles könnte nur ein artistisches Kunststück sein, wie es Arno Holz seinerzeit in Gedichten vollführte, wenn in dem Künstler Kolbenheyer nicht ein Dichter stäke, der dennoch aus einem ganz andern als historischem Holz geschnitzt ist. Wenn man die herrliche Einleitung gelesen hat, die den Eingang des ersten Bandes wiederholt und verstärkt, ist ein ewiger Ton erklungen; und mit jeder Seite stärker wird das Gefühl für den Leser: letzten Grundes schiert den Dichter weder der seltsame Arzt aus Einsiedelland noch seine Zeit; er ist ein Mensch, der nichts als Menschenschicksal sucht und dafür in der Vergangenheit eine andere Lebensluft fand. Heute, da uns die gewaltige Faust selber am Kragen gefaßt hat, wissen wir kaum noch, wie weich und lau und schwächlich unsere Gegenwart war, und wie es einen Dichter brennen konnte, aus ihr in stärkere Lüfte zu steigen. Nun aus dieser Sucht die beiden Bände des großen Werkes übrigblieben, wollen wir getrost des dritten harren. Helle Ohren mußten schon in diesem zweiten geklungen haben, wie es gerade unsere Zeit ist, die solche Töne sucht und findet. Und deutsche Herzen müssen fühlen, wie darin ein deutsches Herz über alle Verzweiflung hinaus gläubig dem deutschen Gott singt. Daß es viele Gläubige fände! W. Schäfer.

Dantes Commedia deutsch.

Am 14. September d. J. waren fünfhundert Jahre verflossen, daß Dante Alighieri im Alter von sechsundfünfzig Jahren zu Ravenna starb. Die deutschen Zeitungen und Zeitschriften haben das ihre getan, den Gedenktag zu feiern, und die Fenster unserer Buchläden waren mit seinen Bildern und Ausgaben besetzt. Irgendwie sollte der Tag auch ein deutsches Jubiläum bedeuten, und namentlich aus katholischen Kreisen war die ehrliche Absicht zu spüren, mit und durch Dante etwas von dem aufleben zu lassen, was unserer Zeit am sichtbarsten fehlt. Seitdem sind knappe zwei Monate vergangen; die Zeitungen und Zeitschriften hatten schon wieder Dostojewski zu feiern, und in den Buchläden fängt die Weihnachtsliteratur an zu schwellen. Es ist selten ein Glück bei solchen Jubiläen; sie sind Schützenfeste der Bildung, von denen nicht einmal am Schützenkönig etwas hängen bleibt; denn auch der muß seine goldene Amtskette andern Tages in den Schrank hängen.

Bei Dante liegen die täglichen Verhältnisse etwa so wie bei der Klopstockschen Messiade, über die sich gescheite und kluge Dinge sagen lassen, nur sie selber sagt uns nichts mehr. Dabei ist dieser Messias deutsch geschrieben und zwar von einem Meister, der uns rein sprachlich weiß Gott ein Zuchtmeister sein könnte, während Dante für uns ein welscher Dichter ist und zwar einer, den schon seine Zeitgenossen — denen doch all seine Anspielungen geläufig waren — nur mit Kommentaren zu verstehen vermochten. Diesen Zeitgenossen war er sprachlich zugänglich wie Luther seiner Zeit; wenn wir aber bedenken, wie unzugänglich uns Deutschen von heute der unübersetzte Luther ist, so haben wir ein Bild, welcher Abgrund zwischen uns und Dante liegt. Immerhin aber ist er — seltsamer- und verständlicherweise als eine Erbschaft der Romantik — in der deutschen Bildung des neunzehnten Jahrhunderts ein liebevoll gehütetes Gut geworden und manche seiner Terzinen gehören zu den beliebten Zitaten. Will einer die ganze Vokalpracht der italienischen Sprache zeigen, so greift er zu Dante.

So ist dieser Italiener, wir mögen es leugnen oder nicht, letzten Endes doch nur ein Schmuckstück unserer Bildung, kein Bestandteil unseres Lebens wie etwa Goethe, von dem wir alle etwas in uns tragen, obschon wir uns dessen nicht bewußt sind. Ich, der ich nicht Italienisch lese, kann also von dem Schmuckstück keinen Gebrauch machen; ich habe mir in jenen Septembertagen wieder einmal meine Übersetzung von Philalethes herausgeholt, welcher „Wahrheitsfreund“ bekanntlich der König Johann von Sachsen war. Das ist nun freilich ein säuerliches Vergnügen, sich durch dessen Geklapper und Gelehrsamkeit durchzufinden; und so kann ich es verstehen, daß immer wieder Träger und Genießer der Originalschmuckstücke sich an einer deutschen Fassung versuchen von Kannegießer bis Stefan George, obwohl sie mir alle miteinander einer falschen Anwendung der Bildung verdächtig sind. Denn — um diese Ketzerei einmal auszusprechen — was bedeutet an religiöser Kunstwirkung die einzige Matthäus-Passion des Johann Sebastian Bach gegen die Commedia Dantes! Ist und muß sie nicht in einer ganz andern Bedeutung für uns göttlich genannt werden als das Weltanschauungsgedicht des Florentiners? Nur, weil unser geistiges Leben ein Unterhaltungsspiel der Bildung geworden ist, darum kann uns Dante so angepriesen werden. In dieser meiner Meinung haben mich alle Dante-Preisungen von Ziegler bis Hefele nicht beirren können. In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister! hat uns ein Dichter gelehrt, der menschlich und geistig über allen Dichtern der Welt steht und der zudem ein Deutscher war: wenn wir als Volk unsere Bildung nicht so begreifen, werden wir die Bannerträger der Universalität bleiben, um bei uns zu Hause armselig, taub und allzu genügsam zu sein.

Lange bevor das Dante-Jubiläum aller Augen sichtbar am deutschen Himmel aufstieg, hat ein kluger Mann namens Hans Geisow die Einsicht gehabt daß die Terzinen Dantes im herkömmlichen Sinn garnicht übersetzbar wären, daß alle Übersetzungen von Philalethes bis George also nur einen Weg zum Original bedeuteten, der schließlich doch nur für die Schmuckträger wertvoll wäre. Da ihm aber Dantes Commedia einer von den ewigen Schätzen der Menschheit schien, davon jeder seinen Anteil fordern könne, gab er sich frischfröhlich daran, sie nicht zu übersetzen, sondern zu verdeutschen, d. h. ihm schien selbst eine Übersetzung wie die von Stephan George „nur eine marmorne Schöne ohne Fleisch und Blut“, und er wollte Fleisch und Blut geben, indem er die Terzinen den Italienern ließ und mit der Sprache des „Faust“ Dante zu Leibe ging. So ist eine der originellsten Übertragungen aller Zeiten ent-



standen, eine Verdeutschung der Commedia auf eigene Faust, im Rhythmus der eigenen Sprache.

„Ich stand auf meines Lebens Mittagshöhen,
da fand ich mich in einem Wald verirrt —"

so anklingend an die Danteschen Terzinen hebt er an; aber er hält den Ton nur durch bis zur zwölften Zeile. Mit der dreizehnten springt er über:

„In tiefen Seelenqualen
belebte sich mein Mut,
den Hügel sah ich strahlen
in Morgensonnenglut."

Und so treibt er es, bis er den dreiunddreißigsten Gesang des dritten Teiles also beschließt:

„Der Seraph nur leise
die Seele mir trägt,
der um Gott seine Kreise,
ihn suchend bewegt
und in ewiger Liebe
den Sonnenball rollt,
das Weltengetriebe
und Sternengold — —"

Kein Zweifel, das ist eine Verdeutschung, eine gewagte zwar und dennoch unbekümmerte; und ich bin angesteckt genug, sie zu preisen. Ich glaube zu sehen, wo der Verdeutscher nicht an das Original reicht, ich fühle, wo er goethelt oder geibelt und gar die Banalität streift: aber ich gebe ihm dankbar die Hand um seiner Kühnheit und auch um dessentwil en, was er erreichte. Und ich gebe all denen, die gleich mir nicht zum Original greifen können, den dreisten Rat: Laßt die Terzinen Dantes den Italienern, denen sie gehören! Wollt ihr aber spüren, was für ein Dichter dieser Dante war, nicht nur seiner Zeit, sondern der Menschheit, so laßt euch genügen an den Versen von Hans Geisow, die, wenn morgen das Original samt allen Übertragungen verschwände, als eine lebendige Dichtung übrig blieben. S.

Pompadour.

Nichts scheint uns Deutsche von heute weniger anzugehen als diese Königskebse, deren Namen Benno Rüttenauer gebraucht, um seinen „Fünfundzwanzig historischen Novellen" (Verlag Georg Müller) einen ihr Dasein bezeichnenden Titel zu geben. In Wirklichkeit ist sie durchaus mehr als die Maitresse des französischen Königs, nämlich das eindringliche Sinnbild jener Zeit, die wir Rokoko nennen und die abgesehen von ihrer zierlichen Kunst das Zeitalter der Aufklärung und nebenbei der Fürstenselbstherrlichkeit war. Wohl lebte damals der Alte Fritz, aber er saß in Sanssouci und sein Freund war Voltaire; der die Franzosen so schmählich bei Roßbach schlug, war geistig ein Ableger der Pompadourzeit, der Lessing nicht kannte und um den Götz von Berlichingen in Zorn geriet, weil ihm dieses Stück geschmacklos und barbarisch vorkam. Erst unsere Großen und die Romantiker nach ihnen haben uns aus der französischen Bildung befreit, die alles in allem Pompadour war. Mußte sich doch Maria Theresia, die erste deutsche Fürstin, der Zeit beugen und die geborene Fisch und Zöllnersgattin „ihre sehr teure Schwester" nennen.

Wenn nun ein deutscher Dichter daher kommt und sein entzückendes Novellenbuch nach diesem Sinnbild benennt, so ist das eine Herausforderung, die ihm vor sieben Jahren übel bekommen wäre, als wir der Gasse das überließen, was wir seit einem Jahrhundert versäumt hatten, nämlich Deutsche im Bewußtsein unserer Großen zu sein. Das eigentlich köstliche daran aber wäre dies gewesen, daß ausgerechnet Rüttenauer ein deutscher Polterer ist, der in seine eigenen Stücke oft genug mit einem drastischen Witz oder gar mit ätzendem Hohn hineinfahren kann. Freilich, er liebt diese Pompadour offenbar, weil sie eine handfeste Person und in dem Rattenkönig der damaligen Hofherrlichkeit ein richtiges Menschengesicht war; auch liegt ihm diese Zeit, da der Geist der Aufklärung noch den Mut zu sich selber hatte, augenscheinlich mehr als die unsrige, wo alles andere aber gewiß nicht der Geist der Aufklärung und — so würde er sich beeilen hinzuzufügen — überhaupt kein Geist am Ruder ist. Er steht im siebenten Jahrzehnt seines Lebens und ist noch ein Erbhalter jener Raabe, Fontane und Auch-Einer-Zeit, die der Neuzeit keinen Geschmack abgewinnen konnte, weil sie vor dem Krieg alles, nur eben nicht die Bildung, in Blüte sah. Ihm konnte der Krieg kein Deutschland zerschlagen, weil er an die neue Reichsherrlichkeit nicht glaubte. Seine Lebensluft war die des heiteren Barock und des übermütigen Rokoko, war Mozart nicht Beethoven, und Richard Wagner, dünkt mich, war ihm allzeit ein Greuel, weil er die Kunst der Koloratur zerstörte, die er aber mehr in der Feder geistvoller Schriftsteller als in der Kehle irgend einer göttlichen Diva liebte.

So ist der fränkische Dichter Benno Rüttenauer, der durch Jahrzehnte unser Landsmann war, bevor er nach München entwich, ein fremder Vogel in unserer Zeit; und weil er das wußte, war er lange ein Polterer, bis er all unserm Elend zum Trotz den Mund spitzte und von seinen Dingen dieses Buch zu fabulieren begann, das nur scheinbar der Pompadour, in diesem Umweg aber der deutschen Seele gewidmet ist, wie ein seltsam ausbrechendes Nachwort in der sechsundzwanzigsten Geschichte vom Ritter, dem Weib und der Schlange mitteilt. Damit wir es gar merken, hat er hinter den „unhistorischen Nachtisch" zu seinen „Fünfundzwanzig Novellen" noch eine siebenundzwanzigste Novelle vom „Kaiser Jovinian" gesetzt, die den Lesern der „Rheinlande" ja bereits in ihrer deutlichen Sinnbildlichkeit bekannt ist.

In den ersten Jahrgängen der „Rheinlande" haben allerlei Wanderberichte Rüttenauers gestanden, die ihn bald im fränkischen Land, bald im Elsaß als einen Mann zeigten, dem die sozialen Verhältnisse und wirtschaftlichen Fortschritte gleichgültig waren, der ein Stück Brot und ein Glas Wein, einen sonnigen Himmel, eine schöne Madonnenstatue und ein fröhliches Barockdach herzhaft genießen, auf alle neumodische Unvernunft und Verhunzung herzhafter schimpfen und in einer schönen Kirche ein frommer Katholik sein konnte. Die Verhältnisse der Kriegs- und Nachkriegszeit mögen ihm seine Wanderfahrten unleidlich gemacht haben; so hat er in seiner von schönen alten Büchern eingehegten Stube gesessen und seinen Geist in allerlei Chroniken spazieren lassen, bis ihm die Fabulierkunst dieses Buches ausgeschlagen ist. Der immer ein guter Schriftsteller war, ist zuguterletzt noch ein Künstler von hohen Gnaden geworden; aber der Mann ist er trotzdem geblieben, der er war: der die Vergangenheit nicht um ihrer selbst sondern um der feineren und freieren Geistigkeit und um der Kultur willen liebte, die er aus ihren Bau- und Bildwerken ebenso freudig sah, wie er sie an unsern Bau- und Bildwerken vermißte. So ließ er sich von keinem Glanz der Neuzeit täuschen; und nun, da wir zwischen den Scherben stehen und wenige noch glauben, daß Deutschland sein wird, wie es trotz allem Schicksal oder erst recht im Schicksal war: nun kommt er mit seinen fabulierten Geschichten daher, der Verzweiflung wie der Gläubigkeit gleich aufzutrumpfen. Ganz ein Kind der alten Zeit, die in seinen Augen recht behielt, ganz ein Klopffechter des Geistes, dem nie und nichts geschehen kann. Wer von uns stark genug dazu ist, kann allerlei Überraschungen an ihm erleben. S.

Ahnenbüchlein.

Unter diesem Titel hat Ludwig Finckh dem deutschen Volk eine reizende und zugleich wertvolle Gabe dargebracht (Strecker & Schröder, Verlag, Stuttgart). Wer die 76 Seiten dieser kleinen Schrift las, ist irgendwie in seinem Glauben reicher; denn er ist da gestärkt, wo uns Deutschen von heute allein eine Stärkung möglich ist, nämlich im Deutschtum. Es geht uns schlecht und die kommende Not steht drohender vor uns als eine seit Jahrhunderten: aber alle Blicke nach einem äußeren Wunder können uns nicht helfen. Die Welt will uns verderben, und wenn sie es noch nicht getan hat, nur deshalb, weil sie es nicht konnte. Der Strick, den sie uns umlegte, hat sich unversehens auch um ihren Hals geschlungen; aber niemals wird sie ihn freiwillig loslassen. Wenn wir bestehen, bestehen wir allein durch unsere Stärke; und daß diese Stärke nicht unsere Kanonen und Panzerschiffe sind, dies haben wir ja einsehen müssen. Unsere Stärke ist allein jenes Wunder, das wir Volkskraft nennen, und das aus keinem anderen Geheimnis als den einzelnen Seelenstärken besteht. Hier allein liegt unsere Rettung; wir müssen, was wir kaum noch waren, wieder ein Volk werden, und ein Volk sein, heißt im Gefühl des gemeinsamen Schicksals, der gemeinsamen Herkunft und der gemeinsamen Sendung zu stehen.

Ludwig Finckh, der ein Schwabe und also ein Eigenbrödler ist, hat für sich das Geheimnis der Sippe entdeckt: jeder hat zwei Eltern, aber schon vier Großeltern, acht Urgroßeltern! Mit 30 Geschlechterreihen sind das schon mehr als eine Million: das ist die Vergangenheit! Und um die Zukunft ist es nicht anders! Wie

drollig nimmt sich da der Einzelne aus, der auf eigenen Füßen steht! Und wie seltsam sieht es da um einen Großen aus, den ein Volk hervorbrachte! So ist es eine Art Ahnenkult, die Finckh mit seiner Schrift predigt, wenn er jedermann anruft, für sein Ahnenbüchlein zu sorgen. Er selber hat das Glück, seinen ersten greifbaren Ahnen in dem Ratsmitglied Hans Fink zu Reutlingen zu besitzen, dem der Kaiser im sechzehnten Jahrhundert ein Wappen bestätigte. So hoch werden es die meisten nicht treiben können (bei mir langt es nur bis 1640 und es ist nur ein Türbalken mit dem Namen, kein Wappen): aber bis zu den Großeltern werden es die meisten bringen, in zwanzig Jahren sind es mindestens schon Urgroßeltern, und wofür haben wir eigentlich alle lesen und schreiben gelernt? Wer die Anregung für eine Spielerei hält, der lese das Büchlein! wenn er noch Augen hat, sie werden ihm aufgehen. Herkunft und Hingang, dazwischen liegt unser Leben. Wer Eintagsfliege sein will, kann sie entbehren. Uns andern geschieht eine Wohltat des Ewigen, fest geschlossen in der Geschlechterreihe zu stehen, und wieder, wie unsere Väter, eine Sippe zu haben. S.

Die Hochzeit des Todes.

Die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart hat endlich einen Teil von dem verstreuten Gut des elsässischen Dichters Eduard Reinacher in einem Bändchen von 222 Seiten geborgen, das bisher in Sonderdrucken und sonderbaren Heften ein verstecktes Dasein hatte; damit ist ein Dichter endgültig in die deutsche Literatur eingetreten, von dem bisher nur Einzelne wußten. Wollte man ihn unter die Jüngsten einreihen, würde man für seine im Gegenstand treu beharrende Art keinen Platz finden; und unter den Älteren ist er ein Störenfried durch seine anscheinende Formlosigkeit. Auch dieses sein erstes wirkliches Buch trägt den Untertitel Erzählungen und Verse; unter den Versen sind dann noch poetische Dialoge: so daß dieser nicht umfangreiche Band in allen Formen der Dichtung aufspielt. Seltsamerweise wirkt es aber als Einheit und zwar stärker als manches korrekt gearbeitete Lyrik- oder Epikbändchen, weil sich in seinem Durcheinander eine Dichternatur offenbart.

Irgendwie scheint es für diesen elsässischen Dichter ganz gleichgültig, welche Form er wählt; jede scheint ihm angewachsen, mehr noch, aus ihm gewachsen, weil sie das wird, was sie am seltensten ist: Sprache einer Natur. Wollte man diese Natur selber bestimmen, würde man sie lyrisch nennen müssen; dies aber wohl nur, weil sie jung und weil die Lyrik die naturgemäße Form der Jugend ist. Nur in der Jugend vermag der Dichter alle Dinge so rauschhaft in sich aufzunehmen, nur in der Jugend vermag er solch ein Quell der Ichheit zu sein, wie es die Lyrik verlangt. Gewiß, Goethe hat uns bis in sein Alter hinein mit lyrischen Ergüssen beschenkt; aber einmal doch nur, weil dieses Wunderleben bis ins höchste Alter Jugend behielt, und zum andern bedarf es keiner besonderen Ohren, zu spüren, wie selbst für ihn die Lyrik seiner Jugend doch eine Besonderheit blieb. Irgendwer hat die spöttische Kühnheit zu sagen gewagt, daß jeder Jüngling einen lyrischen Dichter in sich trage; das ist im Grunde wahr: es kommt nur darauf an, wieweit ihm ein Gott zu sagen gab, was er leidet — und wie tief dieses Leiden ist. Die landläufigen Liebesschmerzen genügen gewiß nicht, wie ziemlich der ganze Troß unserer Lyriker meint: Lyrik ist Auseinandersetzung des Ichgefühls mit dem Du, mit der Welt, mit Gott, also die eigentlich religiöse Kunst. Nur Begnadete gelangen zu ihrer wirklichen Höhe, und die kühnste Reimkunst ist vergebens. wenn das religiöse Grundgefühl — was natürlich mit kirchlichen Vorstellungen von Religion nicht das geringste zu tun hat — nicht vorhanden ist. Eben dieses religiöse Grundgefühl ist aber in Reinacher ungewöhnlich stark, daraus ist er eine lyrische Natur von seltener Gnade.

Sein Dichtertum freilich bedarf zu dieser Natur der Sprache, und deren ist es wiederum in einem andern Sinn mächtig als die Reimkünstler. Von ihnen aus könnte man ihn eher schwerfällig und ungelenk nennen; und gewiß wäre es einem andern nicht so leicht gefallen, seinem Buch die Kirchenliedstrophe: „O Haupt voll Blut und Wunden" als Motto vorauszustellen. Dieses seltsame Wagnis gelingt Reinacher, weil auch seine Sprache wie das Kirchenlied aus dem Lutherschen Lebensboden gewachsen ist. Er hat sich an einer Stelle glücklich gepriesen, daß ihm seine Mutter jeden Morgen ein Stück aus der Bibel vorgelesen habe; tatsächlich hat die Luthersche Sprache die seine bestimmt, daß sie so echt in der Herkunft steht. Ein deutscher Christ hat diese „Hochzeit des Todes" gedichtet, obwohl sich weder der Deutsche noch der Christ irgendwie darin breitmachen. Wenn wir deutsche Christen als Leser hätten, statt Unterhaltungsbedürftigen und Literaten, müßte dieses Buch als ein Stück Heimat dankbar aufgenommen werden; daß er so fremd in unserer Zeit und ihrer Literatur steht, sagt unser ganzes Elend. Alles mögliche ist uns geläufig an Gefühlen und Gefühlchen, jede Kunst und Künstelei steht uns zur Hand: nur das, was wir nach unserer Herkunft sein sollten, deutsche Christen sind wir nicht, darum ist unsere Bildung ein tauber Garten, darum wächst soviel und üppig das moderne Unkraut darin, darum scheint uns herb und sauer, was unser eigen ist. S.

Rheinländische Bücher.

Wieder einmal wie zur Napoleonischen Zeit und sovielmal vorher bekommen wir es heute zu spüren, daß der Rhein die Schicksalsfrage der Deutschen ist. Und nun endlich erwacht auch in breiteren Kreisen, selbst in Berlin, ein Gefühl für das, was unser Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein vor allem mit seiner Zeitschrift „Die Rheinlande" erstrebte: Lebendigmachung des alten Geistes, da der Rhein mit seinen Städten und Domen nicht nur die Prunkstraße des Heiligen Römischen Reiches, sondern auch ein Lebensboden deutscher Bildung war, dem keine andere Landschaft gleichkam. In Mainz saß der Erzkanzler des Reiches, in Aachen und Frankfurt wurden die Kaiser gekrönt, in Speyer waren die Kaisergräber; und wenn auch die Habsburger um ihrer östlichen Hausmacht willen dem Rhein und damit dem Reich die Sonne verhängten: erst mit dem Tag von Regensburg, da der französische Gesandte den letzten Reichstag zertrat, hat sich jener Zustand der Verfallenheit vollendet, den die rheinischen Romantiker in ihren glühenden Träumen beklagten. Seitdem liegt die deutsche Kaiserkrone versunken im Rhein und die Wiedereinrichtung des deutschen Kaisertums durch Bismarck war nicht die Wiederkehr des Reiches, weil allzuviel Deutsche außerhalb blieben. Für den Rhein bedeutete sie, daß die Stammlande des Reiches eine preußische Provinz wurden, wie ein Witzbold sich ausdrückte, von der Kolonie aus regiert.

Was auch die Zukunft bringen mag, die Rheinlande müssen wieder werden, was sie waren, anders wird kein Reich sein. So ist jedes auch das geringste zu begrüßen, was der Wiederbelebung der alten rheinländischen Kultur dient. Aus dieser Gesinnung seien einige anscheinende Kleinigkeiten warm empfohlen, die an sich kaum bedeutend und doch als Lebenszeichen bedeutungsvoll sind.

Zum ersten der „Rheinische Heimatkalender 1922", den der Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz endlich herausbrachte, und der eine alte Verpflichtung einlöst. Die abgelegensten Landschaften konnten sich eine solche Mahnung des Heimatgefühls leisten (es sei nur an den entzückenden altfränkischen Kalender erinnert), nur die reichen Rheinlande vermochten es nicht. Nun ist er endlich, und hoffentlich für immer, da. Auf zweiundfünfzig Wochenblättern, grünschwarz gedruckt, zeigt er jeweils ein Schaubild rheinischer Landschaft, klug gewählt und in der Schwannschen Druckerei zu Düsseldorf sauber ausgeführt. Das Titelbild, die brennende Burg Eltz, das letzte Bild, das durch Verwahrlosung bedrohte Schloß Benrath: dazwischen die ganze romantische Welt der Burgen und Dome, von feinen Landschaftsbildern und Zeugen unzerstörbaren Lebens eingerahmt. Es darf im Jahre 1922 kein rheinisches Haus geben, in dem der Rheinische Heimatkalender nicht hängt. Sein Preis, 18 Mark, wird angesichts der Geldentwertung in den nächsten Jahren kaum noch durchgehalten werden können. Im Jahre 1922 gilt er, und darum greife jeder zu. (Verlag L. Schwann in Düsseldorf.)

Zum zweiten die „Rheinischen Baudenkmäler" von Heribert Reiners (B. Kühlens Kunst- und Verlagsanstalt in M.-Gladbach), die als der I. Band einer größeren Reihe „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz" geplant sind. Man weiß ja, daß die Kunstdenkmäler im offiziellen Werk des Provinzial-Konservators eine vorbildliche Darstellung erfahren haben, die im Verlag L. Schwann jedem zugänglich waren. Heute dürfte der Geldbeutel weiteren Kreisen die Anschaffung verwehren, auch sind die Bände fachmännisch gehalten und weiteren Kreisen nicht ohne weiteres zugänglich. So ist diese volkstümlich gedachte Reihe freudig zu begrüßen. Der I. Band enthält auf 119 sauber gedruckten Tafeln eine geschickte Auswahl bedeutender Bauten, chronologisch derart geordnet, daß immer zuerst die äußeren Ansichten und danach die Innenräume einer Zeitfolge gegeben werden. Der Text von Heribert Reiners, dem wir schon seine „Kölner Kirchen" (Verlag Bachem, Köln) als eine ähnlich zielende Arbeit verdanken, beschränkt sich auf das Notwendigste, steht aber sichtlich auf einer umfassenden Kenntnis. In der

äußeren Anlage erinnert das Bändchen an die bekannten „Blauen Bücher“; während aber dort vielfach doch nur das hübsche Schaubild bestimmend war, ist hier methodisch gearbeitet. Einzig im letzten Teil, in der Auswahl einiger Neubauten, hätte ich Bedenken: aber die wirken gegenüber der alten Herrlichkeit doch nur als Anhängsel. Auch von dem „Bergischen Haus“ hätte ich mehr als eine Probe gewünscht (ich erinnere an unsere Veröffentlichung von bergischen Portalen und Haustüren): doch sind dies keine grundsätzlichen Bedenken. Das Werk wird und muß seinen Weg machen, wenn anders wir Rheinländer unserer Vergangenheit wert sind.

Zum dritten eine Reihe „Rheinland-Bücher“, die der Rheinland-Verlag in Köln nicht übel, aber noch ein wenig zaghaft in der Ausstattung mit zwei Bändchen von Max Creutz begonnen hat, das eine über Wilhelm Leibl, das andere über Kölner Kirchen. Was die Kirchen in Köln betrifft, so ist Creutz einer der wenigen, die das ungeheure Material wissenschaftlich übersehen, anderseits hat er entschieden ein Stück Poetentum in sich, was der Darstellung sehr zugute kommt: so wäre seinem Heft eine bessere Ausstattung angepaßt gewesen, namentlich bessere und mehr Abbildungen; denn schon die kleine Auswahl zeigt, daß er auch darin Originelles zu geben vermöchte. Vielleicht entschließt sich der Verlag zu einer in jeder Weise erweiterten Ausgabe der vortrefflichen Schrift. Das gleiche gilt von dem Leibl-Heft; es wird für immer eine Besonderheit in der Leibl-Literatur bleiben. Daß Creutz Leibl eigentlich nur als Kölner sieht, muß man berechtigtem Lokalstolz zugute halten; in Wirklichkeit war dessen Flucht in die oberbayrische Bauernwelt tatsächlich eine Rückkehr in die väterliche Heimat. In der rheinischen Luft seiner Zeit hätte Leibl nicht leben können trotz Köln — man muß nur an die Erfahrungen mit seinem Vaterbildnis und dem alten Pallenberg denken — und gar Düsseldorf in der Peter-Janßen-Zeit mit einem Leibl zu denken, ist überhaupt eine Unmöglichkeit.

Mit dem III. Band erweitern die „Rheinlandbücher“ ihren Umkreis außerordentlich. Franz Wilhelm Bleugels gibt darin eine ins Neudeutsche übertragene Ausgabe der Kölner Reimchronik des „Stadtschreibers“ Gottfried Hagen. Sie umgreift nur eine kurze Spanne (denn die Dinge der Kölner Geschichte bis dahin werden in einer recht sagenhaften Einleitung abgetan), aber diese Spanne umfaßt den spannendsten Moment der Stadtgeschichte, da die Kölner Bürgerschaft ihren weltgeschichtlichen Kampf gegen den Erzbischof kämpfte, und so geht diese Reimchronik nicht nur die Kölner an, auch wenn der Meister Gottfried Hagen selber darin nur ein Klopffechter war. Von der Übersetzung kann man eben nur sagen, daß sie den Abstand unserer verweichlichten Sprache von der damaligen namentlich in den Reimen zeigt. Eigentlich möchte man neben den Bleugelsschen Versen die härteren des Chronisten sehen: das Werk hält mit ihnen ganz anders stand, während es so doch manchmal an die Komik streift. Dabei ist die Übersetzung aber mit sichtlicher Sorgfalt und viel Liebe gemacht; es geht ihr eben wie allen Hans-Sachs-Übertragungen auch: die Worte vertragen die moderne Sprachverwässerung nicht.

Jedenfalls ist die Absicht der Rheinlandbücher mit diesen drei Proben als eine gute dargetan; wer ein Rheinländer ist, oder gar ein Kölner, muß dem Verlag von Herzen dankbar sein — und sie kaufen. S.

Die Bamberger Apokalypse.

Heinrich II., von der Kirche der Heilige genannt, schenkte dem Kollegiatstift von St. Stephan in Bamberg einen Kodex, der bis zur Säkularisation dort aufbewahrt wurde und dann in die Bibliothek kam. Bei dieser Gelegenheit verlor er zwar seinen goldenen Deckel mit einem großen Onyx in der Mitte, der angeblich in die Schatzkammer der Münchener Residenz übergeführt wurde, wo er nicht mehr vorhanden ist; aber er selber ist doch in einem Pappband mit 106 Blättern erhalten geblieben. Von diesen enthalten 58 Seiten die Apokalypse und zwar mit 50 Bildern, die also nach dem Datum der Schenkung im ersten Jahrzehnt des elften Jahrhunderts entstanden sein müssen und durch ihr fast tausendjähriges Alter natürlich bemerkenswerte Zeugnisse der deutschen Kunst sind.

Als kulturhistorische Dokumente immer geschätzt, sind sie durch keinen Geringeren als Heinrich Wölfflin auch als Kunstwerke und bedeutende Zeugnisse eines Flächenstils dem breiteren Publikum in einem Band dargeboten worden, der im Verlag Kurt Wolff, München, nun schon in zweiter Auflage erscheint. Der Band enthält auf 63 Lichtdruck- und zwei Farbtafeln die 50 Blätter der Apokalypse mit dem sogenannten Königsbild und zum Vergleich einige Blätter aus dem Perikopenbuch Heinrichs II. in der Münchener Bibliothek, das ebenfalls aus Bamberg stammt und sichtlich zur selben Schule gehört. Als Sitz dieser Schule hat Ernst Haseloff die Insel Reichenau im Untersee nachgewiesen, weshalb Wölfflin dem Titel seiner Arbeit den verheißungsvollen Zusatz gibt: „Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000“.

Gegenüber den Elfenbeinschnitzereien, plastischen und auch ornamentalen Leistungen der deutschen Kunst aus gleicher und früherer Zeit wirkt diese Reichenauer Bilderhandschrift auf den ersten Blick nicht eben hinreißend, wie denn überhaupt die mittelalterliche Malerei sich am schwersten zur Freiheit durchrang. Als diese Freiheit sind wir Modernen freilich geneigt, eine Sicherheit in der perspektivisch richtig gegebenen Raumdarstellung auf der Fläche anzusehen, von der diese Blätter kaum einen Ansatz enthalten. So ist es bezeichnend, daß sie just in dem Augenblick zur Schätzung kommen, da wir einen sichtlichen Umschwung in unserer Empfindung von Malerei erleben. Es handelt sich dabei nicht nur um eine Einstellung auf das Dekorative, um den Rhythmus der Linien und Farben auf der Bildfläche, sondern überhaupt um eine Abkehr vom Naturalismus, der letzten Endes die Entwicklung der modernen Malerei von Giotto bis Cézanne als Richtung beherrschte: möglichste Naturnähe war ihr Ziel, möglichste Illusion eines Raumes auf der Fläche „das Raumproblem“ ihre immer neu umkreiste Schwierigkeit.

Ob diese Reichenauer Bilder einer so neu gerichteten Anschauung künstlerisch so viel geben können, wie Wölfflin sichtlich annimmt — seine Bildbeschreibungen wie seine Stilerklärungen sind mit besonderer Stoßkraft geschrieben —, ist eine andere Frage. Jedenfalls spricht die Farbe bedeutungsvoll mit, und so können die schwarzen Lichtdrucke nicht neben den beiden leider einzigen Farbdrucken bestehen. Das Werk hätte nur Farbdrucke haben müssen, um ganz seinen Zweck zu erfüllen; aber dann wäre es eben nur um das Vielfache von den 160 Mark käuflich gewesen, die es nun kostet. Dem modernen Künstler und dem, der mit den Trieben der modernen Malerei vertraut ist, wird es auch so reiche Anregungen geben, wie es den andern trotz Wölfflin wohl ein Buch mit verschlossenen Siegeln bleiben wird. B.

Ein neues Grünewaldbuch.

Der Furche-Verlag hat als dritte Veröffentlichung seiner „Furche-Kunstgaben“ (unterdessen ist schon der hier angezeigte 8. Band Wilhelm Steinhausen erschienen) einen Band Matthias Grünewald herausgebracht, der besondere Beachtung verdient. Text und Anordnung wurden von Wilhelm Niemeyer gegeben, der auch den 5. Band, die Würdigung von Oluf Braren, dem vergessenen „Maler von Föhr“, bearbeitete (siehe 1. Heft der Rheinlande, S. 40). Wie es der schweren und gründlichen Art des Verfassers entspricht, ist auch diesmal die „Einführung“ eine Auseinandersetzung geworden, die aller Gefälligkeit mangelt. „Matthias Grünewald: das ist Name, Wort, Zeichen, Auslösung für die stärkste Erschütterung, die deutsche malerische Kunst zu geben hat.“ Mit diesem einen Satz — er steht als erster des Buches — ist Programm und Charakter des Textes gegeben. Viel Selbstbewußtsein, Bestimmtheit und einiger Fanatismus springen darin an das gewaltige Thema; ein Deutscher will zeigen, daß Matthias Grünewald für unsere Zeit nicht umsonst gelebt habe; wie er auf Tod und Leben gelebt und gemalt hat, so will sein Verkünder sprechen und in jedem Satz seiner großen Aufgabe gerecht sein.

Seitdem das Grünewaldbuch von Nikolaus Schwarzkopf (Verlag Müller) erschien als ein einziger Lobgesang eines deutschen Dichters auf einen deutschen Maler, ist es mir restlos geworden, daß die Kunstwissenschaft als solche großer Kunst nicht nachkommen kann. Sie hat für ihre Feststellungen eben auch nur das Wort und also das Gleichnis und muß darin dem nachstehen, der das Wort und das Gleichnis als seine Begnadung hat, eben dem Dichter. Niemeyer gibt an einer Stelle seines Werkes zur Verdeutlichung einen Ausschnitt aus dem innersten linken Flügelbild des Isenheimer Altars, dem Besuch des heiligen Antonius bei dem Einsiedler, und zwar das Stück links oben mit dem dürren Baum und dem Raben. Er weiß über dieses Stück kluge und tiefe und nachdenkliche Worte zu sagen; und doch: der schauende Blick geht über seine Worte hinaus in eine Tiefe, aus der nur das Dichterwort und Gleichnis ein Echo geben kann, und eben dies bleibt ihm versagt. Das Phänomen bei Grünewald ist kein anderes, als daß er über alles Handwerkliche und Feststellbare hinaus Offenbarung gibt und — wie Niemeyer klug erkennt und sagt — Mystiker ist. Mystik

aber läßt sich kaum feststellen, gewiß nicht analysieren, und darum belastet Niemeyer nur, wo er erleichtern sollte.

Soweit eine kritische Betrachtung Grünewalds möglich ist, tut seine Einführung ihre Pflicht; wie er ihn einstellt in die Zeit, wie er aus seiner überragenden Geistigkeit die handwerklichen Besonderheiten und Mängel aufzeigt, dies ist vortrefflich gemacht: der Verstand bleibt sich nichts schuldig außer dem, was über allen Verstand geht und was, wenn das Wort zur Farbe kommen soll, Sache des Dichters ist. Was Niemeyer gibt, ist tatsächlich nur eine Einführung, aber — das fühlt man aus jedem Satz — eines Führers, dem die ganze Größe seines Gegenstandes Erlebnis geworden ist.

Leider sind die farbigen Bildtafeln, die seine Absicht unterstützen sollten, nur teilweise anzuerkennen. Es ist augenscheinlich überall mit einer Grauplatte gearbeitet worden, statt der Dreiheit von Gelb, Blau und Rot allein zu vertrauen. Wo, wie bei Grünewald, die Farbe allein zum Leben gekommen ist, kann auch sie allein zeugen; und eben das tut sie auf diese Weise nicht. Einiges, wie die Wiedergabe des Münchener Bildes (Erasmus und Mauritius) ist sogar direkt schlecht und sollte bei einer neuen Auflage ausgemerzt werden. Zu loben ist, daß sich Niemeyer vielfach auf Detail-Abbildungen beschränkte; das sollte — auch bei Farbendrucken — viel mehr die Regel werden. Erst in Originalgröße vermag der Farbendruck einigermaßen richtig zu übertragen; irgendein Stück Gewand, Hand oder Gesicht: da würde das Auge wirklich genießen. Auffällig ist auch, daß von den wenigen Dingen, die zur Vollständigkeit eines volkstümlichen Abbildungswerkes über Grünewald notwendig waren, noch einige fehlen. So ist es z. B. ein starker Mangel, daß Niemeyer beim Ueller Altar den Laurentius-Flügel abbildet, aber nur vom Cyriakus-Flügel spricht; es hätten da beide Flügel nebeneinander stehen sollen.

Das rührt an den Grundfehler solcher Publikationen: sie wollen volkstümlich sein und werden die Wissenschaftlichkeit doch nicht los. Ein Buch wie das von Schwarzkopf mit schönen Bildtafeln geschmückt, würde volkstümlich heißen können, es bed rfte keiner Voll ändigkeit in den Abbildungen, während dieses Werk danach verlangt. Darum aber sei es nicht weniger empfohlen; unter den deutschen Weihnachtsgeschenken 1921 ist es gewiß eine der besten Gaben, auch mit seinen Mängeln, weil es mit Ernst und Würde eine Darstellung höchsten deutschen Gutes versucht. S.

Ein neuer Kreidolf.

Unter allen deutschen Künstlern der Gegenwart ist Ernst Kreidolf vielleicht derjenige, dem man am wenigsten irgendeine Beeinflussung nachsagen kann; ob man seine zarten Dinge schätzt oder nicht: daß sie etwas tief Naturhaftes haben, wird keiner leugnen können. Will man ihm Gesinnungsgenossen suchen, findet man sie nur in der deutschen Kunst: Ph. O. Runge ist ein solcher, von ferne auch K. D. Friedrich, ganz leise noch Steinhausen und irgendwie Schwind. Mit der Schweizer Kunst, wie sie durch Hodler, Buri, Amiet, Giacometti repräsentiert wird, hat er nichts zu tun, eher mit St rzenegger und einigen Jüngeren, die gewissermaßen mit ihm Grenzbewohner sind. Denn Kreidolf stammt von Tägervilen, und von seinem Elternhaus, das selber ein Stück Poesie ist, sieht man über den Untersee ins Hegau oder gegen das Münster von Konstanz.

Daß er zuerst durch die mutige Tat der Brüder Schaffstein in Köln — daß dieser wahrhaft edle Verlag so ganz im Gedächtnis der Deutschen versinken konnte, ist auch ein Zeichen der Zeit — als Bilderbuchmaler bekannt wurde, hat ihn als Ma er ein wenig in die Ecke gedrückt. Was bedeuten auch seine stillen Blätter etwa im Lärm einer Ausstellung! Der Kunstwart-Verlag hat seinerzeit den auch hier gewürdigten Versuch gemacht, ihn mit einer leider etwas kriegsmäßig ausgestatteten Mappe unter seine Meister zu rücken; nun folgt der neu gegründete Rotapfel-Verlag in Erlenbach bei Zürich mit einem zart aufgemachten Band Blumen zu Ritornellen von Adolf Frey. Die Ritornelle sind gewissermaßen nur die Legende zu den Bildern, Kreidolf selber hätte sie wohl inniger gemacht, die Bilder sind weitaus mehr, weil Kreidolf der weitaus stärkere Poet ist. Bis vor kurzem war es ja noch eine Schmähung, einem Maler dergleichen nachzusagen; er sollte nur Pinsel sein. Das ist glücklich vorüber, wie so vieles vorüber geht und ging, was in den Cafés erfunden wurde. Kreidolf hat es überstanden, wie ein Volkslied alle Windungen der musikalischen Entwicklung übersteht. Wer seine „Blumen" kauft — sie sind diesmal nicht für das Bilderbuch in der Wirkung übersteigert, — sondern ganz stille Aquarelle, hat eins von den Büchern im Schrank, die nach einem halben Jahrhundert noch dastehen werden, wenn die andern zum Antiquar gewandert sind. (Der Halbleinenband kostet 45 Mk.) S.

Rembrandt-Bibel.

Der Verlag Hugo Schmidt in München hat den guten Einfall von E. W. Bredt, eine Bibel nur mit vorhandenen Rembrandts zu illustrieren, mit einer sorgfältigen Druckanordnung zur Wirklichkeit gemacht. Sowie mir die Bändchen alle vorliegen, will ich Eingehendes darüber sagen; heute nur der Hinweis für die Weihnachtskäufer: jeder Buchhändler wird wenigstens ein Bändchen vorweisen können. Sie sprechen dann von sich selber. S.

Der Blumengarten.

Der Verlag Gerhard Stalling in Oldenburg beginnt eine Volks- und Jugendbücherei mit drei Bänden von Will Vesper: Die Nibelungensage und den Don Quichote neu erzählt von dem in solchen Dingen geübten und anerkannten Dichter, dem eine Sammlung eigener Märchen, Gleichnisse und Legenden unter dem Titel „Gute Geister" beitritt. Ich konnte bisher nur den 3. Band, den Don Quichote, prüfen. Er ist wirklich in einfachen Sätzen und guten Worten erzählt und scheint mir auch klug gekürzt. Der ganze Cervantes ist ja nun einmal — seinem Ruhm zum Trotz — ein ziemlicher Wälzer, jedenfalls dem Volk und der Jugend unzugänglich ohne Kürzung. Wieweit Vesper die anderen Bearbeitungen überholt hat, dies kann ich zurzeit nicht nachprüfen, weil ich noch vor Weihnachten auf die Bearbeitung als gut hinweisen möchte. Sie ist auch hübsch ausgestattet; wenngleich die Zeichnungen von Hans Pape mit berühmter Konkurrenz zu kämpfen haben, sie sind jedenfalls ansprechend und buchtechnisch nicht zu beanstanden. Die Nibelungen lagen mir leider noch nicht vor. S.

Romantik-Land*).

Ein nicht übler Versuch, aus Dichtungen und Bildern der romantischen Zeit eine Art Erbauungsbuch zu schaffen. Überflüssig ist daran allein das Vorwort trotz seiner gedrängten Kürze, weil es den Bildern und Dichtungen im Vorbeigehen einige Schlagworte an den Kopf wirft, die nicht immer passen. Die Auswahl ist gut; sie zeigt, was man einen Liebhaber nennt, jedoch keinen Artisten. Einiges, wie z. B. „Der blonde Eckbert" von Joh. Ludw. Tieck, ist wohl nur hineingekommen, weil der Dichter auch vertreten sein sollte. Und ob Goethes „Novelle" gerade in diesen romantischen Kreis gehört, scheint mir fraglich. Immerhin: ein sauberes Buch, hinter dem eine Verantwortung steht, statt nur Geschäft, wie allzuleicht bei solchen Büchern. S.

*) Ein deutscher Frühling in Wort und Bild; ausgewählt und eingeleitet von Ludwig Benninghoff (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg).

Für die Schriftleitung verantwortlich der Herausgeber Wilhelm Schäfer in Ludwigshafen am Bodensee. — Druck und Verlag A. Bagel Aktiengesellschaft, Düsseldorf. — Gedruckt mit Farben der Hostmann-Steinbergschen Farbenfabriken, G. m. b. H., Celle (Hannover). Redaktionelle Sendungen sind ausschließlich an den Herausgeber Wilhelm Schäfer, Bodensee-Ludwigshafen, zu richten. — Für unverlangte Manuskripte und Rezensions-Exemplare wird keine Verpflichtung übernommen. — Rückporto ist beizulegen.